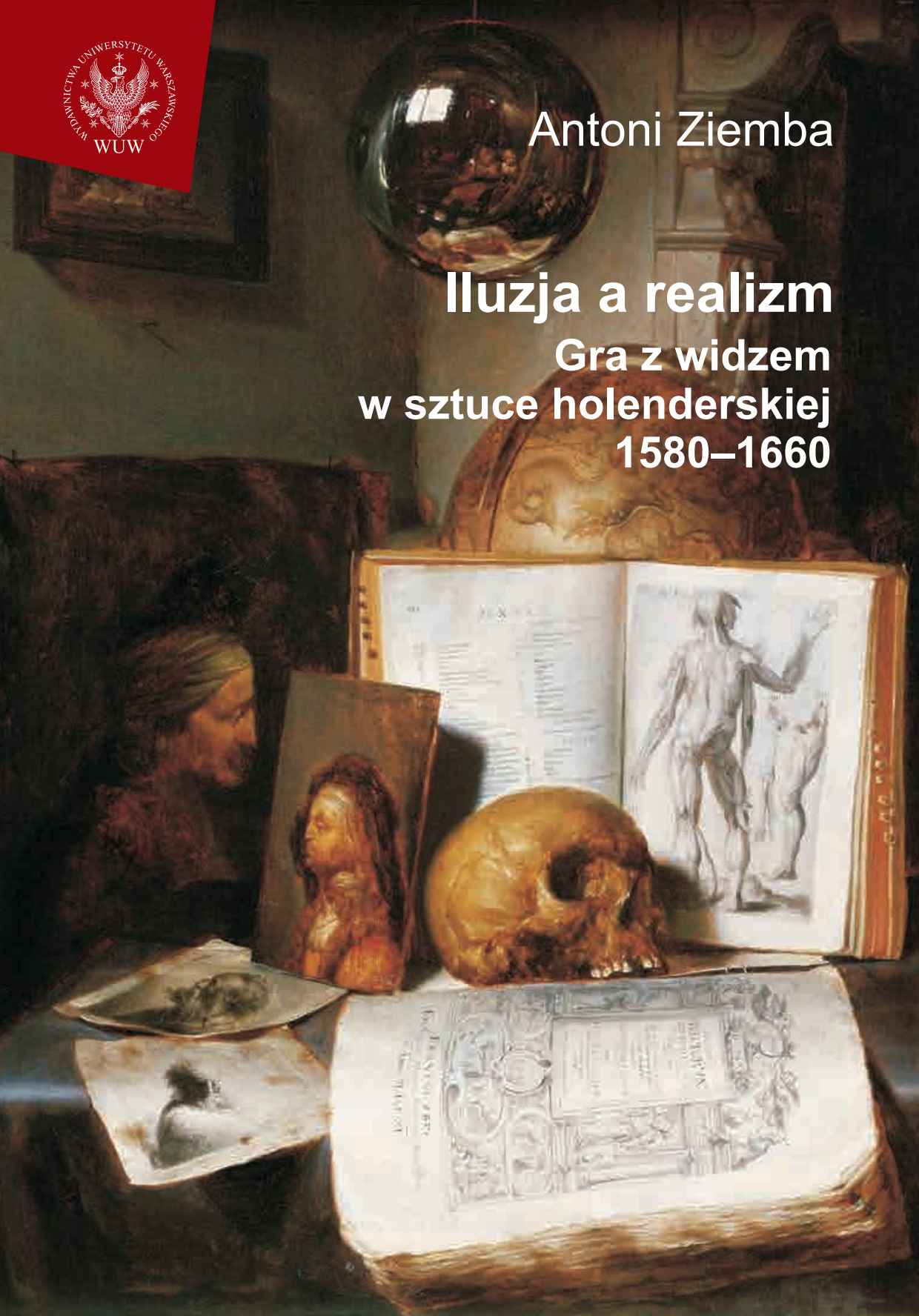
WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Antoni Ziemba

Iluzja a realizm

Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660



zakupiono w sklepie: Nexto
identyfikator transakcji: 3542564
e-mail nabywcy: m*******o@t**********t
znak wodny:

Iluzja a realizm

Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660

Marii Poprzęckiej

453

Serdeczne podziękowania autora zechcą przyjąć:
Barbara Dąb-Kalinowska, Sergiusz Michalski,
Grzegorz Przewłocki, Ernst van de Wetering

Antoni Ziemba

Iluzja a realizm

Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Recenzenci
Barbara Dąb-Kalinowska
Andrzej Borowski

Projekt okładki
Jakub Rakusa-Suszczewski

Na okładce
Simon Luttichuys
„Martwa natura z lustrzaną kulą"
ok. 1635–1640, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Redaktor prowadzący serii
Ewa Wyszyńska

Redaktor
Agnieszka Panecka

Redaktor techniczny
Zofia Kosińska

Korekta
Jolanta Mazek

Redakcja indeksu
Anna Matysiak

Skład i łamanie
Janusz Olech

ISSN 0509-7177
ISBN 978-83-235-0236-4 (druk) ISBN 978-83-235-2805-0 (pdf online)
ISBN 978-83-235-2830-2 (e-pub) ISBN 978-83-235-2838-8 (mobi)

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, 2007

Pierwsze wydanie: Warszawa 2005

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 2, dodruk 4, Warszawa 2017

Spis treści

I. Między opisem a iluzją rzeczywistości. Wprowadzenie do sztuki holenderskiej 9

I.1. Nowe społeczeństwo Republiki Zjednoczonych Prowincji i jego sztuka 9
I.2. Różne kategorie złudzeń w sztuce holenderskiej 14
I.3. Dawne i nowe interpretacje siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej 17
I.4. Iluzja jako zasada sztuki 29
I.5. Optyka, perspektywa, iluzja 36
I.6. „Kultura ciekawości" w Holandii: kolekcjonerzy i koneserzy sztuki 42

Constantijn Huygens i dwór orański 43
Obce dwory europejskie 52
Mieszczańscy koneserzy i kolekcjonerzy: patrycjusze, humaniści, uczeni, artyści 63

II. Cuda sztuki i natury: prawda a złudzenie 77

II.1. Herkules i żaba. Między wzniosłą „historią" a ilustracją naukową: manieryści około 1600–1620 77

Karel van Mander 77
Cornelis Cornelisz. van Haarlem 81
Hendrick Goltzius 84
Herkules Farnese 93

Osobliwości sztuki: techniczne eksperymenty Goltziusa i Segersa 96
Penschilderijen Goltziusa 97
Penschilderijen: tradycje i kontynuacje 104
Ręka Goltziusa 107
Hercules Segers – eksperymentator 109

Przyroda osobliwa i zwykła: Segers, Savery, Goltzius, de Gheyn 116
Realizm wyspekulowany: górskie pejzaże Segersa i Saverya 116
Naturalia i *mirabilia*. Ryby, żaby i muszle: Goltzius, de Gheyn i inni 122
Wieloryby 126

II.2. Obrazy śmierci 132
Konterfekty zmarłych 132
Szubienice 136
Pierwsze *Lekcje anatomii* 138
Anatomia doktora Tulpa jako „mówiący obraz” 141

II.3. Przełamać barierę 149
Tradycje XV–XVI wieku: „pudełko” Albertiego i „przekraczanie bariery lica” w malarstwie niderlandzkim i weneckim 149
Obraz za kotarą: odsłanianie widoku 157
Zabawa dla podglądaczy: kasety perspektywiczne 174
Rembrandt: wyjście z kadru. Wizerunki w ramie, niszy, oknie, drzwiach lub za parapetem 176
Autoportret jako optyczna gra z widzem: prawda i fałsz lustra 186
Autoportret w lustrze i z lustrem: tradycja rozmowy obrazu z lustrem . . 194
Autoportrety Rembrandta: realizm czy fantazja? Problem stroju i kostiumu 198
Aemulatio 200
Trompe-l'oeil 210
Iluzja domowego sprzętu: ścienne wnęki, szafki, regały, kredensy Gerrita Doua i innych mistrzów 216
Quodlibet 220
Szczygieł Fabritiusa i inne ptasie *trompe-l'oeil* 225
Obraz obrazu, czyli Coś z Niczego 232

III. Nowa topografia. Realizm a fantazja. Gra konwencji 239

III.1. Morze 239
Hendrick Vroom i malarstwo marynistyczne 242
Morskie bitwy Vrooma 244
Parady statków i ich „portrety grupowe”, „profile” portów 254
Poza morską „historią”: marina rodzajowa. Diuny, plaże i nabrzeża 262
Snelle techniek – „szybka maniera”: inwencja artystyczna i wytwór nowego gustu, pomysł na poszerzenie rynku sztuki czy rezultat kryzysu gospodarczego? 265
Porcellis, de Vlieger, van Goyen, van de Cappelle 267
Marynistyczne *penschilderijen* 275

III.2. Miasto 279
Widok Delft Vermeera 279
„Profile” miast 283
Mapy i atlasy 290
Mapy i widoki Claesa Jansz.'a Visschera 297
Wnętrze miasta 303
Fortyfikacje 304
Miasto jako wnętrze publiczne 306
Miejskie zakątki i zaułki. Uliczki i podwórka 310

Kerkinterieurs: od imaginacji do dokumentu 312

III.3. *Het Land* – kraj między miastem a morzem 324

Geografia patriotyczna 324
Małe pejzaże 325
Schilderachtig: „malowniczość" rodzimego krajobrazu 327
Plaisante plaetsen Claesa J. Visschera: dokument topograficzny, przewodnik turystyczny, manifest patriotyczny 329
Plaisante plaetsen: dialog z widzem 337
Holenderskie „kaprysy" Jana van Goyena, Salomona van Ruysdaela i Hermana Saftlevena 339

Konkluzje 343

Przypisy 348

Bibliografia 400

Indeks postaci historycznych 439

Spis ilustracji i tablic 466

Źródła ilustracji i prawa autorskie 476

Tablice

I. Między opisem a iluzją rzeczywistości. Wprowadzenie do sztuki holenderskiej

I.1. Nowe społeczeństwo Republiki Zjednoczonych Prowincji i jego sztuka

To jest książka o malarstwie i pokrewnych sztukach obrazowych w Republice Niderlandzkiej – zwanej dziś potocznie Holandią – w Złotym Wieku jej dziejów. Ale czy naprawdę można dziś napisać książkę na ten temat w pełnym jego zakresie? Opisać wszystkie zjawiska, nurty, ważnych artystów i ważne dzieła, ująć pełną ich chronologię, omówić ikonografię, przemiany stylistyczne, tajniki technik malarskich czy graficznych, rozważyć ówczesną teorię sztuki, wyjaśnić procedury warsztatowe i naświetlić społeczne funkcje artysty i jego status...? Nie, jako żywo – rzecz to niemożliwa. *Summa* dzisiejszej wiedzy o sztuce holenderskiej tamtego czasu nie da się wtłoczyć między okładki najbardziej nawet opasłej książki. Musimy wybierać, poszukując klucza, który otworzy czytelnikowi wąskie wrota, przez które będzie on mógł zajrzeć w przepastną otchłań zagadnień. Będzie to siłą rzeczy spojrzenie wycinkowe, zawsze ograniczone. Warto jednak skierować to spojrzenie na to, co szczególne i najbardziej znamienne dla nowożytnej sztuki holenderskiej. Tym zaś wydaje się relacja między konceptualną formułą obrazu jako rozmowy z widzem – formułą w genezie swej manierystyczną i włoską – a rzeczową formułą realizmu i opisowej rejestracji świata i kraju tamtejszych ludzi – formułą, uznaną za rodzimą, właściwą holenderskiej sztuce. Słowem – stawiamy pytanie, jak mogły współistnieć dwie skrajne konwencje obrazowania: wyspekulowany dialog z widzem jako współtwórcą przesłania dzieła oraz prosta „reprezentacja", wobec której odbiorca pozostaje zupełnie biernym „konsumentem"?

Oto przykład takiej sytuacji – połączenia zwykłej imitacji codzienności z wykoncypowaną „rozmową obrazu z widzem". Haarlemski malarz ze słynnej rodziny de Brayów, Joseph de Bray, znany jest nam tylko z trzech obrazów. Powstały one w 1650, 1656 i 1657 roku,

1. Joseph de Bray, *Pochwała śledzia*, 1656 Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Drezno **– zob. tabl. 1**

i wszystkie poświęcone są jednemu tematowi – dość niezwykłemu: *Pochwale śledzia* (Drezno, Gemäldegalerie – il. 1; Akwizgran, Suermondt Museum).[1] Obraz z galerii drezdeńskiej (1656) przedstawia stół, przykryty nieskalanie białym obrusem, na którym rozłożono prosty posiłek: gliniany półmisek z pokrojonym śledziem, kromki chleba posmarowane masłem, kawał sera na fajansowym, delfckim talerzu, ćwiartki cebuli w miseczce oraz piwo w szklankach i gliniany dzban. Za tym, tak zwyczajnie zastawionym, stołem pojawia się coś niezwyczajnego – kamienna tablica w kartuszu, z wyrytym starannie napisem, przyozdobiona girlandą, ale nie z kwiatów i owoców, lecz z wiszących płatów śledzi i sznura obranych cebul, wplecionych w wieniec bluszczu. Inskrypcja na tablicy każe widzowi czytać długi poemat zatytułowany *'t Lof van den Pekelharing* – „Pochwała marynowanego śledzia", ułożony w 1633 roku przez Jacoba Westerbaena (1599–1670), wybitnego teologa, popularnego kaznodzieję i lekarza haarlemskiego (nb. wuja artysty). Westerbaen specjalizował się zresztą w gatunku poezji „żywnościowej" i „farmerskiej", chwalącej rodzimą kuchnię i wytwórczość rolno-spożywczą oraz zalety ojczystego rolnictwa i hodowli (poemat o wiejskim życiu i pracy na farmie *Arctoa Tempe: Ockenburgh* z 1654 roku).[2] Utwory poetyckie traktujące o śledziu nie były rzadkością w ówczesnej Holandii; poemat taki napisał po łacinie i niderlandzku wybitny erudyta, historyk i poeta, Marcus van Boxhorn (wersja łac. 1632 i niderl. 1634).[3] Poemat wypisany na obrazie chwali wygląd śledzia, podaje proste sposoby jego spożywania, zaleca jedzenie go pod piwo oraz sławi jego lecznicze właściwości. Pod spodem, w osobnym kartuszu, czytamy konkluzję: proste, swojskie jedzenie jest lepsze i zdrowsze niźli najbardziej wyszukane potrawy. Ten tekst, jak i sam obraz, stanowią odwrotność – przewrotną, wręcz zaczepną – kultury bankietu, luksusowej uczty dworskiej, przeniesionej w sferę patrycjuszowskiej obyczajowości holenderskiej, a w ikonografii malarstwa przejawiającej się w przedstawieniach biblijnych czy mitologicznych uczt, w obrazach bankietów gildii i milicji miejskiej, a przede wszystkim – w martwych naturach z gatunku *pronkstilleven*, zwanych *banketjes*, choćby tych malowanych w Antwerpii przez Jana Davidsz.'a de Heema w latach 1642–1653/54.[4] Obraz stanowi też przekorną analogię *à rebours* do flamandzkich otoków kwiatowych i owocowych Jana Brueghla Starszego, Daniela Seghersa czy Jana Davidsz.'a de Heema, obramowujących reliefowe lub malowane wizerunki Madonny z Dzieciątkiem, Chrystusa lub świętych albo przedstawienia kielicha Eucharystii, gdzie efekt iluzji *trompe-l'oeil* łączy się z mariologiczną, chrystologiczną i eucharystyczną symboliką kwiatów i owoców (il. 2).[5] Przez takie nawiązanie i zarazem przeciwstawienie flamandzkiej formule obrazu – cenionej także w Holandii – wytworzył de Bray efekt szokującego zderzenia sytuacji banalnej z konwencją przedstawienia gloryfikacyjno-ceremonialnego. Najzwyklejsze śledzie upozował na godne i wzniosłe

2. Jan Davidsz. de Heem, *Kielich eucharystyczny wśród festonów owoców*, 1648, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

„girlandy" flamandzkie. Najprostsze holenderskie potrawy uczynił obiektami kultu, jakim w obrazach katolickiego Południa cieszyły się wizerunki osób świętych czy przedmioty liturgii eucharystycznej. Nie bez znaczenia w tej antytetycznej konfrontacji etosu skromności i powściągliwości kalwińskiej Północy z rytualno-ceremonialną ostentacją, właściwą katolicyzmowi Niderlandów Hiszpańskich, była postawa Westerbaena – zagorzałego wyznawcy wartości protestanckich i żarliwego kaznodziei. Przeciwstawienie skromnego, swojskiego posiłku wystawności bankietów dworskich i para-dworskich (patrycjuszowskich) oraz przewrotne odwołanie się do modelu flamandzkich girland kwiatowo-owocowych rozbudzać miało wyobraźnię określonego widza – przeciętnego holenderskiego mieszczanina, jednego z potencjalnych słuchaczy kazań Westerbaena. A to po to, by umocnić w nim dumę z własnej tradycji religijno-etycznej i wzbudzić poczucie tożsamości narodowo-społecznej – świadomość przynależności do dzielnej i roztropnej nacji. Aby spełnić to zadanie, obraz de Braya musiał być perswazyjny,

retorycznie przekonujący, przykuwający uwagę: miał szokować, a przynajmniej zaskakiwać widza. Nie tylko kontrastem prostego, pospolitego tematu śledzia wobec wykoncypowanego nawiązania do flamandzkiej konwencji obrazu dewocyjno-kultowego. Także – iluzjonizmem form oraz oddaniem faktur i materii. Sam sposób przedstawienia przedmiotów na stole, rodzaj ich ekspozycji, sugeruje podawanie posiłku widzowi. Łudząca jego materialność, czystość barw, świeżość bieli obrusa mają zachęcać do spożycia, nęcić zmysł nie tylko wzroku, ale i smaku.

Integralną spójność różnych *modi* reprezentacji znajdował widz także w dziełach umieszczanych w miejscach publicznych. Na przykład – w *Visserij-bord* (*Tablicy rybołówstwa*) Abrahama van Beyerena z 1649 roku w Grote Kerk w Maassluis (il. 3).[6] Należy ona do typu tablic cechowych lub korporacyjnych, jakie zawieszano w kościołach i budynkach komunalnych dla gloryfikowania działalności tych instytucji życia społecznego. Tablica w Maassluis zamówiona została przez grupę czterech kapitanów gildii rybackiej. Miała uświadamiać mieszkańcom miasta i wszelkim przybyszom pożytki płynące z morskiego i śródlądowego rybołówstwa i głosić pobożny etos czerpania z darów Bożych, z obfitych dóbr morza i wód, składających się na nieprzebrane dzieło Stworzenia. Miała też podkreślać wkład kapitanów i ich statków w tworzenie pomyślności i zasobności miasta i kraju. Potrzeba adresowania tego obrazu do najbardziej szerokiego kręgu odbiorców: od miejskiej biedoty po patrycjuszowskich wielmożów, od półanalfabetycznych prostaczków po erudycyjnych *litterati* – wymusiła na autorach tablicy (malarzu i anonimowych snycerzach) operowanie możliwie obszerną gamą środków przekazu. Jest to zatem twór, łączący malarstwo, kaligrafię, małą architekturę i snycerkę. A zarazem wytwór złudzenia. Podaje się bowiem za przedmiot inny, niźli sam jest. Imituje monument – epitafium kommemoratywne i gloryfikacyjne. Łudzi i naśladuje. Odtwarza malarsko strukturę architektoniczną z wprawionymi w nią obrazami. Tylko część środkowa z kolumnami jest konstrukcją architektoniczną, reszta ją imituje. Zresztą nawet ta prawdziwa architektura łudzi naiwnego widza: jest drewniana, ale sugeruje szlachetny kamień – czarny, żyłkowany marmur, a w partii dolnego kartusza – złocony brąz, w polu środkowej tablicy zaś – ryte i złocone litery. Widz – i ten prosty, i edukowany – gubi się w mnogości złudzeń, nie wie już, co jest tu prawdziwe, a co iluzyjne. W bocznych partiach ogląda marynistyczne obrazy w owalnych ramach (będących kolejnym złudzeniem), a wokół nich – znów iluzyjnie namalowane w formie martwej natury *trompe-l'oeil* – wiązki ryb, jakby właśnie wyłowionych i zawieszonych w charakterze wotów czy też rybackich „panopliów". Pod kartuszem na dole łudzi oko kolekcja muszli, ukazanych „jak prawdziwe". Pomieszania wzrokowych doznań dopełniają dwa modele łodzi w zwieńczeniu – przedmioty całkowicie realne, ale łączące się optycznie z figurami rybaków za nimi

3. Abraham van Beyeren, *Tablica rybołówstwa* (*Visserij-bord*), 1649, Grote Kerk, Maassluis

– postaciami już tylko namalowanymi. Rzeczywistość pospolita oddana tu została w konwencji wyspekulowanej gry konceptualnej.

Republika Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich – zwana potocznie od najmożniejszej prowincji Holandią – była, zwłaszcza w okresie 1580–1660, obszarem budowania nowego społeczeństwa, nowej topografii, historii i obyczajowości narodowej, określanych poprzez konfrontację z tradycją sąsiednich krajów europejskich. Dlatego też jej sztuka i cywilizacja stanowią pole eksperymentów, będących pełną napięcia grą między potrzebą nawiązywania do wątków różnych tradycji a potrzebą wykreowania nowych, własnych konwencji, pojmowanych jako narodowe lub lokalne. Tworzą się nowe obszary wyobrażeń, wpisujących jednostkę w życie zbiorowości. Obraz morza i żeglugi, powstający między dawną formułą morskiej „burzy żywota ludzkiego" (*tempestas fortunae*) a nową wizją panowania nad żywiołem (zob. rozdz. III.1). Obraz miasta między jądrem zabudowy z ratuszem i kościołami, a zewnętrzną przestrzenią „wolną", ale nie „dziką", bo opanowywaną pod uprawę i produkcję na polderach; obraz budowania, rozbudowywania, poszerzania mieszkalnej przestrzeni i wznoszenia nowych budowli publicznych (zob. rozdz. III.2). Rodzi się zupełnie nowa wizja rodzimego krajobrazu pozamiejskiego, wchłaniająca z jawnie przekorną premedytacją tradycyjny topos „zacisznego miejsca" (*locus amoenus*) i tradycję literatury bukolicznej (zob. rozdz. III.3). Nowe pojęcie zadomowienia, „bycia u siebie" (*thuis*), oscylujące między ksenofobią a ksenią, między zamknięciem a gościnnością. Wyobrażenie o kraju jako „ogrodzie zamkniony" (*hortus conclusus*) i ogrodzie płodności i dobrobytu (*de Hollandse tuin*) – znane z alegoryki patriotyczno-heraldycznej w rycinach i obrazach – skojarzone z fascynacją ogrodem botanicznym, z uprawą kwiatów, z nieszczęsną tulpomanią, z upojeniem bujną urodą kwiatów, ale i z naocznością jej krótkiego trwania (jak to widzimy w licznych martwych naturach). Wizerunki uczestnictwa w chwalebnych instytucjach publicznych: domach opieki, schroniskach i szpitalach, gildiach i milicjach obywatelskich, kolegiach medycznych i cechach chirurgów – gdzie niestabilność pojedynczego losu ludzkiego, chaos, nieszczęście i nędza, występek i zbrodnia opanowane być mają przez wyobrażenie ładu publicznego, organizowanego przez społeczną władzę (zob. m.in. rozdz. II.2 i rozdz. *Konkluzje*).

Tym poszukiwaniom nowej ikonosfery towarzyszą również innowacje techniczne artystów, eksperymenty z mediami i konwencjami artystycznymi. Eksperymenty, których intelektualną podstawą jest ciągle idea manieryzmu: zasada gry z różnymi *modi*, inwencja w ich mieszaniu, przeciwstawianiu lub przekornej zamianie. Marina staje się mapą, mapa widokiem (il. 213–216, 252, 255); dokumentalna rejestracja wydarzenia

lub widoku nabiera cech fabularnej opowieści (tabl. 78–79); realistyczna obserwacja zabawnej sceny z codziennego życia okazuje się gierką (*bedriegertje*) z widzem, mającą go złudzić, że stoi przed poważnym obrazem z prestiżowej kolekcji, jak w przypadku obrazów z iluzyjnymi motywami zasłony i bogatej ramy (por. rozdz. II.3). Powstają obrazy malarskie, które udają wielkie ryciny lub rysunki (*penschilderijen*), i ryciny udające obrazy (Hercules Segers). I oto, wbrew arbitralnym kategoryzacjom naszej historii sztuki, „manierystami" owej gry okazują się, na przykład, trzej artyści z pozornie odległych światów stylistycznych: marynista Hendrick Vroom, mistrz „historii" Hendrick Goltzius i malarz „ziemi" Hercules Segers – a wszyscy najprawdopodobniej zainspirowani przez wielkiego teoretyka Karela van Mandera (rozdz. II.1). Z kolei obyczajowo-realistyczne dokumenty eksperymentalnej bądź co bądź nauki, jakimi są *Lekcje anatomii*, epatują widza obrzydliwością rozciętych zwłok, a zarazem trikami kompozycyjnymi – gestem ręki, pochyleniem postaci, skrótem jak u Rembrandta, dysekcjonowanego ciała – wdzierają się w przestrzeń odbiorcy ze swym przesłaniem moralizatorskim (rozdz. II.2).

I.2. Różne kategorie złudzeń w sztuce holenderskiej

Gra w „uobecnianie" wirtualnego widza prowadzona bywa w sztuce holenderskiej na różnych poziomach, w ramach różnych porządków, które często splatają się i nakładają na siebie w jednym dziele, jak to obserwowaliśmy na przykładzie *Pochwały śledzia* de Braya. Są nimi porządek podmiotowy, epistemologiczny oraz porządek przedmiotowy, ontologiczny.

Ten pierwszy wychodzi od odbiorcy (stąd: „podmiotowy") i uaktywnia jego zdolność rozpoznawania („epistemologiczny"). Dotyczy widza. Polega na manipulacji jego optyką i postrzeganiem. Obraz uruchamia widza. Dokonuje się to poprzez zręczne – „manipulacyjne" właśnie – operowanie przestrzenią. Przestrzenią zarówno przedstawioną, jak i domyślną. Ów przestrzenny dialog między widzem a obrazem rozgrywa się poprzez uświadamianie istnienia i zarazem przełamywanie bariery lica, „szyby", jaką jest powierzchnia obrazu. W tej formule mieszczą się: 1/ różnorakie trikowe złudzenia optyczne, zabawy przestrzenią, ambiwalencja przestrzeni (np. Samuel van Hoogstraten – tabl. 3, 47); 2 / gra z iluzyjną ramą, kotarą, lustrem (rozdz. II.3); 3/ dialog z widzem poprzez sugestię „mówiącego obrazu" (*peinture parlante*): postacie zwracają się gestem lub pozą do widza, otwarte usta sugerują wypowiadane doń słowa (np. portrety Rembrandta – tabl. 31, 53; 55, 57); 4/ moment niedopowiedzenia, uzupełnianego przez wirtualnego

odbiorcę, który „widzi" to, co nie przedstawione, niewidoczne, domyślne (np. tabl. 44).

Drugi porządek – ontologiczno-przedmiotowy – odnosi się do samego obrazu, który niejako udaje, że nie dostrzega widza, a jednak go mami. Obraz tylko przedstawia się widzowi. Ale prezentuje się jako coś innego, niż to, czym jest w istocie. Obraz udaje inny przedmiot; udaje, że nie jest naśladowaniem, przedstawieniem, reprezentacją, a tylko przedmiotem samym w sobie. Anuluje więc sam siebie, swoją rolę pośrednika, imitatora rzeczywistości. Udaje, że sam jest tą rzeczywistością. Do tej kategorii należą: 1/ niektóre *trompe-l'oeil*, np. odwrocie obrazu Gijsbrechtsa – tabl. 73); 2/ obrazy stwarzające wrażenie, że są dziełem innego gatunku, operującego odmiennym materiałem i inną techniką (imitowanie rzeźby, rysunku lub grafiki w malarstwie); tu mieszczą się eksperymenty techniczne manierystów ok. 1600 – obrazy imitujące grafikę, tzw. *Federkunststücke* lub *penschilderijen* Cornelisa Ketela i Hendricka Goltziusa, ryciny imitujące malarstwo Herculesa Segersa, późniejsze *graeuwtjes* i *bruneilles* malarzy marynistów, takich jak Simon de Vlieger lub Jan van de Cappelle, czy wreszcie „piórkiem malowane" mariny Willema van de Velde Starszego i innych autorów z drugiej połowy wieku (il. 54–56, 65–69, tabl. 80–93, il. 233); 3/ obrazy ujęte jak mapy, mapy jak obrazy (Claes Jansz. Visscher i inni – il. 252, 255); 4/ obrazy w kasetach perspektywicznych – nie są bowiem obrazem, dopóki jego funkcji przedstawiania nie uaktywni widz, przykładając oko do otworu w ściance (il. 7, 24, tabl. 47–48); 5/ obrazy sugerujące coś niemożliwego, np. widok miasta z lotu ptaka, sponad pułapu chmur, jak w malarskiej panoramie Amsterdamu Jana Christiaensz.'a Mickera (il. 252).

Istnieje jeszcze jeden porządek, w którym rozgrywa się konfrontacja widza z obrazem. Jest to porządek treściowy, czysto ikonograficzny. Tu ów dialog polega na intrygowaniu widza niezwykłością tematu, zaskakiwaniu, drażnieniu lub podniecaniu go treścią dzieła. A przede wszystkim na wzbudzaniu efektu „alienacji" – na zderzaniu „hiperrealistycznej" metody przedstawiania z niesamowitością tego, co wyobrażone, „zwyczajnego" realizmu z „niezwyczajną" tematyką. Często takie zderzenie budzi grozę, przestrach, a kiedy indziej podniecający dreszczyk emocji albo rozbawienie. Dzieje się tak, gdy widz ogląda, „jak żywe", owe wieloryby, monstra morskie, dziwne ryby, muszle i inne osobliwości natury (jak w rycinach Goltziusa i innych – il. 75, 77–81, 83–84), albo gdy styka się z wizerunkami śmierci (szubienice, wizerunki ludzi w agonii i zmarłych na łożu śmierci, anatomie – np. w rysunkach i obrazach Rembrandta; il. 94, tabl. 30–31), gdzie owo „jak żywe" kłóci się z naturą przedstawionej śmierci. Innym rodzajem ikonograficznego dialogu obrazu z widzem jest zmuszanie go do odkrywania, odsłaniania kontekstów i treści „ukrytych" za obrazem (*behind the picture* według określenia Martina Kempa), dopowiadanie niejawnych treści (anatomie,

wątek *aemulatio* w autoportretach Rembrandta – por. rozdz. II.3). Do kategorii zaskakiwania widza należy wreszcie konwencja ujmowania „hiperrealistycznego" zapisu dokumentacyjnego w fantazyjne ramy przynależne do wysokiego gatunku obrazu historycznego (*storii*), np. wieloryb ujęty w ramę alegorycznych motywów na rycinie Jana Saenredama (il. 84).

Do tej kategorii gry z odbiorcą należy wielka, odrębna dziedzina emblematyki. Był to wynalazek manieryzmu włoskiego, rozpowszechniony zrazu w Europie północnej (*Emblematum liber* Andrei Alciatiego, Augsburg 1531), niebywale popularny także w Niderlandach XVI–XVII wieku. Jego istotą jest kombinacja słowa (*lemma*, *sententia*, *motto*) z obrazem (*pictura*, *icon*, *imago*) na zasadzie rebusu znaczeniowego: widz-czytelnik drażniony był trudnym, niejasnym, „tajemnym" związkiem treściowym między tymi składnikami emblematu (związkiem wykładanym w trzecim elemencie – w epigramacie) i miał sobie ową niejasność (*obscuritas*) wyjaśniać. Była zatem emblematyka intelektualną, konceptualną grą z odbiorcą – z wyrafinowanym erudytą, modelowym manierystycznym *virtuoso*. Dzięki szerokiemu rozpowszechnieniu w całej Europie – od Włoch po Holandię, Anglię i Skandynawię, od Hiszpanii po Polskę, a nawet Rosję – stała się jednym z najważniejszych nośników manierystycznego i barokowego konceptyzmu i to ona w znacznym stopniu odpowiada za zakorzenienie się postawy konceptualnej także w odbiorze sztuki w siedemnastowiecznych Niderlandach. Niemniej, znamienne jest to, że w Holandii właśnie rozwinął się nowy rodzaj emblematyki – odchodzącej od pierwotnego intelektualizmu i erudycyjności ku formule popularnej, niekiedy wręcz ludowej, o prostych przesłaniach dydaktyczno-moralizacyjnych (np. gatunek emblematycznych *sinne-popen*). Można by wręcz rzec: dokonało się tu przejście od koncepcji rebusu literacko-obrazowego do rodzajowości i realistycznego opisu obyczajów. Zjawiska te są powszechnie znane i doskonale opracowane, toteż nie będziemy się nimi już dalej w tej książce zajmować. Niemniej, warto pamiętać o fundamentalnej roli emblematyki w ukształtowaniu nowożytnej recepcji sztuki.

Wymienionych wyżej kategorii gry z widzem nie będziemy w tej książce rozdzielać. Nie one będą kryterium podziału omawianego materiału. Często bowiem kategorie te mieszały się, współistniały albo nakładały jedna na drugą. Niemniej, świadomość istnienia różnych porządków owej gry jest konieczna dla zrozumienia nowożytnej koncepcji obrazu. Obrazu oderwanego od funkcji czystej „reprezentacji" (odbicia, zwierciadła), biernego instrumentu „pośredniczenia" pomiędzy rzeczywistością a widzem, i stającego się owego „pośredniczenia" aktywnym podmiotem, sprawcą i współtwórcą – na równi z widzem, partnerem dialogu.

I.3. Dawne i nowe interpretacje siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej

Wszystkie, tradycyjne i nowsze, interpretacje malarstwa holenderskiego z wieku XIX i XX, warte są szacunku i uwagi. Każda z nich jest w ramach swych założeń słuszna, o ile tylko nie pretenduje do roli tej jednej jedynej, uniwersalnej i dogmatycznej. Istnieje bowiem wiele drzwi, których otwarcie ujawnia inną za każdym razem perspektywę widzenia dawnej sztuki holenderskiej. Można więc wybrać różne klucze interpretacyjne. Raz zatem będzie to klucz realistycznego zwierciadła rzeczywistości, raz – emblematyczno-symbolicznych treści moralnych lub dydaktyzmu religijno-etycznego, kiedy indziej zaś społecznych funkcji sztuki w świecie rozwiniętego kolekcjonerstwa i wolnego rynku albo estetyki recepcji.[7]

Wcześni interpretatorzy sztuki holenderskiej, piszący w XVIII–XIX wieku – od Sir Joshui Reynoldsa i Johanna Wolfganga Goethego, przez Georga Wilhelma Hegla po Eugène'a Fromentina – zgadzali się w jednym punkcie: traktowali tę sztukę jako „portret" własny Holendrów i ich kraju.[8] To przekonanie, wedle którego malarstwo holenderskie uchodzi za proste i bezpośrednie naśladowanie natury, świata ludzi i przedmiotów, codziennego życia, utrwaliło się w powszechnym mniemaniu i w znacznym stopniu trwa do dziś. Goethe w *Dichtung und Wahrheit* relacjonował swe przeżycie, które rzuca światło na rodzaj powszechnego postrzegania obrazów holenderskich w jego epoce: „Gdy [po zwiedzeniu Galerii Drezdeńskiej] powróciłem do mego szewca [u którego Goethe mieszkał i stołował się], aby zjeść obiad, nie mogłem uwierzyć własnym oczom, gdyż zdało mi się, iż mam przed sobą obraz van Ostadego, tak doskonały, że mógłby tylko zawisnąć w galerii. Rozmieszczenie przedmiotów, światło i cienie, brunatny ton całości, wszystko, co można podziwiać w tamtych obrazach, ujrzałem tu właśnie, zaistniałe w rzeczywistości."[9] W ramach tej interpretacji istniały odcieniowe różnice. Hegel podkreślał protestancki charakter tej sztuki, jako wyrazu zwycięstwa duchowej wolności, religijnej równowagi, bezpośredniości i konkretności w kontakcie ze światem, wewnętrznej pogody i spokoju, opartych na protestanckim poczuciu ładu świata i kosmosu. Widział w malarstwie holenderskim owoc „narodowego ducha", który – wyzwolony spod jarzma hiszpańskiej niewoli i sztywności rytuału katolickiego – zbudował sobie świat pełen ładu, spokoju, cierpliwej pracy i pogodnego odpoczynku. Hegel wielbił więc w obrazach holenderskich mistrzów „niedzielę życia" – mając na myśli uwznioślenie, sublimację codzienności i zwyczajności. Po połowie XIX wieku Théophile Thoré (William Bürger) odnajdował w dziełach dawnych Holendrów także zwykłe i proste odbicie rzeczywistości, ale rozumiał je w kategoriach „zwierciadła społecznego" – jako odbicie

życia republikańskiego, wolności demokratycznych oraz wartości niepodległościowych Rzeczypospolitej Zjednoczonych Prowincji. Podobnie myślał Alois Riegl, gdy na początku XX wieku pisał o Ruisdaelu czy holenderskim portrecie grupowym (1902).

Pionier systematyczno-naukowych badań nad sztuką dawną, Gustav Friedrich Waagen, w *Handbuch der deutschen und niederländischen Malschulen* (1862), nadał malarstwu holenderskiemu apologetycznie wysoką rangę. Uznał, że kultura ludzkości powstała w dwóch zasadniczo odmiennych nurtach: greckim i germańskim, biegnących równolegle przez dzieje. Holendrzy–realiści przeciwstawieni zostali idealistom –Grekom. Ten dualistyczny schemat przejęty został przez sławnego filozofa kultury, Hippolyte'a Taine'a, w jego *Philosophie de l'art* (1882). To właśnie Taine szeroko spopularyzował pojęcie malarstwa holenderskiego jako „zwierciadła życia i natury" – zwierciadła życia ludzi w naturze, które tak dobrze pasowało do jego teorii klimatyczno-geograficznego uwarunkowania kultury (koncepcja *milieu*).

Kategorię prostego mimetyzmu przejął od pozytywistów Taine'a, Thoré-Bürgera i Waagena propagator naturalizmu i impresjonizmu w dziewiętnastowiecznej sztuce, Eugène Fromentin, autor *Les Maîtres d'autrefois* (1876). Ujął ją jednak w swoisty sposób. Jego zdaniem, siedemnastowieczny mistrz miał prawo do malowania wizerunków pospolitej codzienności, bo nie temat jest istotny, czy to wysoki, czy niski, lecz samo malowanie i efekt malarski. „Jaki powód miał holenderski malarz, by namalować obraz?" – pytał Fromentin. I odpowiadał: „Żadnego; i zważmy, że nikt o to nigdy nie pyta [...] Jeśli rzecz jest po prostu dobrze namalowana, to ma swą [pełną] wartość." Takie podejście przypomina bardzo postawę preimpresjonistów (np. Henri Fantin La Toura) i samych impresjonistów, ale nie łączy się jeszcze wcale z artystowską koncepcją *l'art pour l'art* Baudelaire'a.

Dokładnie w sto lat od ukazania się *Mistrzów dawnych* Fromentina, w roku 1976, grupa holenderskich historyków sztuki zorganizowała w Rijksmuseum w Amsterdamie wystawę, której tytuł jest jakby alternatywną odpowiedzią na pytanie Fromentina: „Po co malarz holenderski malował obraz?" Tytuł wystawy odpowiada: *tot lering en vermaak* – „ku pouczeniu i dla przyjemności".[10] Wraz z kolejną wystawą – *Die Sprache der Bilder* („Mowa obrazów") z 1978 roku w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku[11] – stanowiła ona podsumowanie rozległych badań nad „utajoną symboliką" malarstwa holenderskiego, zapoczątkowanych w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku przez Erwina Panofsky'ego (1933), Herberta Rudolpha (1938) i Hansa Kauffmanna (1943), a potem rozwijanych m.in. przez Willema S. Heckschera, Hansa van de Waala, Wolfganga Stechowa, Ingvara Bergströma oraz Jana Gerrita van Geldera i grono jego holenderskich uczniów i kontynuatorów: Jana Amelinga Emmensa, Daniela Snoepa, Jana Baptista Bedeaux, Josuę Bruyna, Jochena Beckera i zwłaszcza Eddy'ego

de Jongha, po nich zaś całą rzeszę uczonych, jak Konrad Renger, Jan Białostocki, Justus Müller Hofstede, Hans-Joachim Raupp i wielu jeszcze innych.[12] Klucz mimetyzmu do odczytywania obrazów holenderskich zastąpiony został kluczem symbolicznym, który otwierać miał dostęp do warstwy znaczeń ukrytych pod szatą realistycznego przedstawienia świata. Tym nowym kluczem stały się różne dziedziny wizualno-literackie: dramat holenderski, popularna grafika łącząca obraz z tekstem, a przede wszystkim emblematyka.

W świetle owego emblematycznego *schijnrealism* (pozornego realizmu – wedle pojęcia Eddy'ego de Jongha) przedstawienia „z życia albo natury wzięte" w istocie miałyby być małymi traktatami dydaktyczno-etycznymi albo swoistymi umoralniającymi kazaniami. Wizerunki kobiet przędących kądziel lub dziergających koronkę w komnacie poczęły jawić się jako alegorie cnót domowych; czytających list – jako ostrzeżenie przed miłosnymi przygodami, grożącymi cnocie czystości; chorych kobiet odwiedzanych przez lekarza – jako symbole grzesznej *mal d'amour*. Odwiedziny oficera u damy miały ujawniać niedwuznaczne erotyczne treści, podobnie jak żołnierskie wartownie czy koncerty lub muzykowanie pań i panów w domowych zaciszach. Sceny targowe, kuchnie, spiżarnie przestrzegały przed występnym nieumiarkowaniem w doczesnych przyjemnościach, pijaństwem, żarłocznością, folgowaniem wszelakim chuciom, podobnie jak przedstawienia karczm, które w scenach bijatyk ganiły niepohamowanie, swarliwość i gwałtowność. Martwe natury rozebrano na symboliczne części: świece, klepsydry, czaszki, postrzępione księgi, więdnące kwiaty niosły przesłania wanitatywne, a bogate *pronkstilleven* i bankiety z homarami, dzbanami wina, luksusową zastawą zwracać miały uwagę na przemijalność doczesnego bogactwa i zmysłowych rozkoszy. Także pejzaże poddano dydaktyczno-moralistycznej wykładni. Łódź czy statek miotany wichrem na wzburzonym morzu oznaczać miał burzę życia ludzkiego, w której zbawienie osiągnąć można tylko dzięki stoickiej *Temperantii*, cnocie powściągliwości i umiarkowania, oraz *Prudentii*, cnocie roztropności. Przedstawienie powalonego drzewa oznaczać miało nicość kondycji ludzkiej wobec losu, a wodospady, rzeki i strumienie o wartkim nurcie – nieubłagane przemijanie życia ludzkiego. Kruchość żywota wyrażały wedle tej interpretacji także pejzaże zimowe z motywem łyżwiarzy i ludzi chodzących po lodzie. I tak dalej, i tak dalej...

Ten aspekt moralizatorski był oczywiście w sztuce siedemnastowiecznych Niderlandów głęboko zakorzeniony i stale obecny. Ale na pewno nie stanowi jedynego jej aspektu, jedynej *clavis interpretandi*. Niektórzy entuzjastyczni badacze, jak Eddy de Jongh, uznali, że oto znaleźli klucz do wszystkiego, co można zobaczyć na holenderskich obrazach – klucz jedynie właściwy i otwierający wszystkie drzwi. Popadli w metodologiczną przesadę i interpretacyjną zachłanność. Chcieli odszyfrować ukryte znaczenia we wszystkim. Walory poznawcze

i estetyczne malarstwa i grafiki holenderskiej zeszły na plan dalszy, ba, przestały się w ogóle liczyć wobec dyktatu wykładni moralizatorskiej. *Clavis interpretandi* stała się zaiste *clava interpretandi* – maczugą, by nie rzec wręcz: interpretacyjnym „łomem".

Słowem, pojawiła się sztywna i sztuczna dychotomia pojęciowa: realizm naoczności przeciwstawiony symbolizmowi treści. *Speculum naturale* i *speculum morale*. Co bardziej inteligentni i wrażliwi interpretatorzy próbowali wykazać nienaturalność takiego schematu. Jan Białostocki odrzucał wizję sztuki holenderskiej zarówno jako wyrazu jedynie „mieszczańskiej estetyki codzienności", jak i tylko przekazu „mieszczańskiej etyki", szukając ich syntezy w tym, co w codzienności jest „wartością poetycką, metaforycznością, która nie ma nic wspólnego z konwencjonalną symboliką."[13] Jako przykład podawał obrazy wnętrz kościelnych Pietera Jansz.'a Saenredama – zapisy skrajnie dokumentalnej rejestracji, zarazem ewokujące pobożne postawy, nastroje i refleksje. Podobnie sprzeczność symboliki i odbicia, znaczenia i rzeczywistości – „Wiederspruch von Sinnbild und Abbild, Formulierung der Signifikanz und Formulierung der Realität" – za problem rzekomy, logicznie niepotrzebny uznał Justus Müller Hofstede.[14] Uważał, że w siedemnastowiecznej Holandii istniał „doppelt gerichteter Grundimpuls der Malerei und Graphik" – podwójny, wewnętrznie spójny, stale obecny i nierozerwalny impuls zarówno odwzorowywania, jak i oznaczania. Z tej postawy myślowej obu uczonych wynikało, że alternatywa realizm–symbolizacja nie jest przeciwstawieniem, lecz wzajemnym dopełnieniem, że w holenderskim realizmie wszystko ma znaczenie. Nie ma obrazów, które nic nie znaczą, i nie ma obrazów, w których tylko jeden element ma znaczenie. Nie istnieją więc czysto realistyczne wizerunki ludzi czy natury, pozbawione znaczenia czy to symboliczno-alegorycznego, czy to metaforycznego, asocjacyjnego, nastrojowego. Nie zdarzają się też obrazy przekazujące swe znaczenie poprzez jeden tylko czy kilka motywów symbolicznych, ukrytych wśród motywów, realistycznych, więc bez znaczenia, nieważnych. Wszystko jest w nich ważne, więc wszystko dopełnia znaczenia. W przytaczanym na wstępie obrazie Josepha de Braya (il. 1), na przykład, znaczenie ma nie tylko tytułowy śledź, ale i wszystko, co widnieje obok niego; cały obraz jako swoiste „epitafium śledzia" i „gloryfikacyjny ołtarz w girlandzie" niesie treść. Wreszcie, nie ma w sztuce holenderskiej – bo być nie może! – obrazów, które tylko znaczą, a nie przedstawiają, bo obraz nie jest wszak abstrakcyjnym pismem, literą czy znakiem. Nawet mitologiczna baśń czy literacka fantazja, lub też alegoryczna inwencja mają w sztuce holenderskiej naoczną konkretność i realistyczną cielesność.

Dychotomię odwzorowania i oznaczania, realizmu i symbolizacji chciała zburzyć także Svetlana Alpers w głośnej niegdyś książce *The Art of Describing* z 1983 roku.[15] Chciała ją obalić, ale tylko ją utrwaliła i pogłębiła. Uznała, że zarówno „naoczność" (*visuality*), jak znaczenie

zamykają się w samej powierzchni obrazów holenderskich. Obrazy nie mają zatem niczego „pod powierzchnią", w domyślnym tle. To, co widzimy, jest wszystkim, co jest do zobaczenia i zrozumienia. W obrazach holenderskich nie ma nic więcej nadto, co widoczne. Pejzaże czy portrety pokazują – a nie oznaczają – ludzi i przyrodę. Martwe natury demonstrują – a nie komentują – przedmioty czy rośliny. Mitologiczne i biblijne historie opisują – a nie opowiadają – zdarzenia. Opis, w przeciwieństwie do komentującej opowieści, narratywności, ma być istotą i *differentia specifica* tej sztuki. Ma stanowić o „holenderskości sztuki holenderskiej", w jej opozycji do włoskiej koncepcji sztuki, przejętej na przykład przez Flamandów epoki Rubensa. Tym samym powróciła Alpers do dychotomizacji, które chciała zwalczać. Odrodziła starą i, zdałoby się, przebrzmiałą dychotomię, jaką wyczytujemy w dawnych pracach Johana Huizingi (1933), Frederika Schmidta-Degenera (1928) oraz Jana Gerrita van Geldera (1961).[16] Oni to tworzyli niegdyś schemat, zakładający istnienie opozycji między światem uczonych humanistów, erudycyjnych literatów i patrycjuszowskich miłośników sztuki, preferujących obrazy „historii" i alegorii, obrazy literackie, oczytanych we włoskiej teorii sztuki, a światem realistycznie ukierunkowanych malarzy. Miała to być opozycja między ludźmi z elit społecznych, przedstawicielami sztuk wyzwolonych, zarazem najczęściej patrycjuszami, a malarzami, należącymi do niższej warstwy społecznej, rzemieślnikami o cechowym statusie, niewykształconymi erudycyjnie. W tych kategoriach Schmidt-Degener przeciwstawiał Rembrandta poecie Vondelowi, a Huizinga kontrastował symboliczno-konceptualne myślenie humanistów i realistyczny zmysł malarzy. Jan Gerrit van Gelder pisał zaś o dwóch biegunach kultury holenderskiej: *reason* – racjonalizmie, intelektualizmie, myśleniu abstrakcyjno-literackim, znamionującym środowisko humanistyczne, oraz o *emotion* – emocjonalizmie, wrażeniowości, zmysłowości, myśleniu miarą ludzką, charakterystycznym dla malarzy. Powracając do dawnej, w świetle dzisiejszej wiedzy dość wydumanej, dychotomii „typowo włoskiego" *opowiadania* erudycyjno-konceptualnych historii i alegorii oraz „typowo holenderskiej" postawy *opisowej rejestracji* świata, Alpers, chcąc nie chcąc, restytuuje dwubiegunowe widzenie kultury. Tej holenderskiej przypisuje jednak wyłącznie treść *unaoczniania*, odmawia zaś treści *oznaczania*. Narzuca jej deskrypcyjne, rejestracyjne, czysto analityczne i empiryczne widzenie świata, a odrzuca z zajadłym ferworem widzenie abstrakcyjne, ideowe, koncepcyjne. Sensem i celem sztuki holenderskiej ma być czysta wizualizacja, optyczny zapis i opis, a nie formułowanie idei. To zaś, owszem, w niej występuje, ale nie jest „holenderskie", lecz „z ducha włoskie". I jest w niej akcydentalne, poboczne, wtórne. Patrzenie, obserwacja, wzrokowe notowanie widoków – oto właściwy impuls artystów holenderskich, ich imperatyw działania, dający satysfakcję i twórcy, i widzowi, fascynujący ich obu.

Tezom tym służą przykłady dość arbitralnie dobrane – niekiedy bardzo trafne, a kiedy indziej zupełnie fałszywie zmanipulowane. A więc: Keplerowski model oka jako wyznacznik koncepcji obrazu holenderskiego – rzutu promieni światła na siatkówkę; zależności widzenia malarskiego od optyki Drebbla; nawiązania do *Micrographii* Roberta Hooke'a; fascynacje mikroskopem Leeuwenhoeka; rękodzielnicza sprawność rysowania jako instrument opisu świata; określanie świata wedle kategorii empirycznej nauki Francisa Bacona; analogie między obrazami a atlasami botanicznymi czy zoologicznymi; związki malarstwa z kartografią i kartograficzne rzuty w malarstwie; nauka rozpoznawania zjawisk natury i świata wedle pedagogiczno-dydaktycznej koncepcji Johanna Amosa Komensky'ego (Comeniusa); zależności malarstwa i grafiki od metodyki nauki pisania, epistolografii oraz rozkwitu ówczesnej kaligrafii; mnogość pisanych tekstów w obrazach. Przykłady to, niestety, często nietrafione, bo konkretny wpływ dzieł Keplera, Bacona czy Hooke'a na Holendrów jest mało uchwytny, ba, wydaje się raczej znikomy, albo minimalny, ograniczony do elitarnych środowisk. Do tego zarzutu zresztą jeszcze wrócimy, omawiając rozwój nauk optycznych w Niderlandach (rozdz. I.5).

Niemniej, szereg tez Alpers znalazł szeroki oddźwięk wśród historyków sztuki, zwłaszcza wspomniany *mapping impulse* w pejzażowym malarstwie holenderskim czy wspólna postawa badawcza malarzy martwych natur i dawnych botaników. Przede wszystkim jednak ta – skądinąd nienajlepsza i pretensjonalna – książka Alpers odegrała ważną rolę, inspirując do badań nad mechanizmami wizualizacji i odbioru, relacją między obrazem a widzem, nad tzw. estetyką recepcji. A więc nad zjawiskiem adresowania formy dzieła do apriorycznie założonych oczekiwań widza, skłaniania go do dialogu z obrazem, współdziałania potencjalnego widza w „stawaniu się" obrazu, w wypełnianiu jego treści.

Ten rodzaj podejścia reprezentował np. w swych artykułach Wolfgang Kemp, piszący o obrazach Nicolaesa Maesa i Rembrandta[17]. Problemem szerzej – filozoficznie, metodologicznie i teoretycznie – zajmowali się Ernst Michalski, Ernst H. Gombrich i Jean Baudrillard oraz Norman Bryson, Rudolf Preimesberger, Sven Sandström i inni.[18] Opracowywano temat iluzjonizmu malarskiego także z perspektywy fizjologii widzenia (Wolf Singer i in.).[19] Modne stały się błyskotliwe studia nad zagadnieniem iluzji jako środka porozumienia między dziełem a odbiorcą. Prowadzili je i prowadzą liczni uczeni, a wśród nich Herman Ulrich Asemissen, Michael Braun, Celeste Brusati, David Bomford, Ute Kleinmann, Olaf Koester, Patrick Mauriès, Miriam Milman, Eric Jan Sluijter, Victor Stoichita.[20] Wszystkie te prace – i te metodologiczno-teoretyczne (z wyjątkiem poznawczo bezwartościowych tekstów Baudrillarda), i historyczne – były mi punktem wyjścia i odniesienia w pisaniu tej książki. Pomijam w niej jednak – z całą premedytacją – interpretacje i rozważania nad obrazami, zawarte

w pracach Rolanda Barthesa (np. *Critique et verité*, *Eléments de sémiologie*, *Le degré zéro de l'écriture*, po polsku m.in.; *Lektury*, *Przyjemność tekstu*, *S/Z*) i Mieke Bal (*Reading 'Rembrandt': beyond the word–image opposition* 1991), opartych na metodologii „poststrukturalistycznej", „postmodernistycznej" czy „dekonstruktywistycznej" – na psychonalitycznej koncepcji badawczej Jacques'a Lacana i na filozoficzno-epistemologicznych założeniach Jacques'a Derridy. Choć niekiedy bardzo ciekawe (jak w koncepcie *punctum* Barthesa), prace te funkcjonują w obszarze dyskursu pozahistorycznego, poza właściwą historią sztuki, a ja pragnę pozostać w jej granicach, skupiając się na odbiorcach siedemnastowiecznych.

Interesujące pod względem postawy badawczej i skupione na malarstwie holenderskim XVII wieku są dwie niedawno wydane książki, zajmujące się zagadnieniami cząstkowymi: szczegółowymi rozwiązaniami kompozycyjnymi i tematycznymi typami obrazów z zakresu malarstwa wnętrz domowych i widoków wnętrz architektonicznych (*interieurs*). Pierwsza to *An Entrance for the Eyes: space and meaning in seventeenth-century Dutch art* Marthy Hollander (2002)[21], która omawia motyw prześwitu – *doorsien*, formuły kompozycyjnej opisywanej już przez Karela van Mandera – czyli motyw okna lub drzwi jako przezrocza, dającego widzowi wgląd w głąb przestrzeni obrazowej. Hollander analizuje trzy grupy dzieł: „okna" i nisze okienne Gerrita Doua (rozdział *Gerard Dou: The Reconfigured Emblem*), wnętrza domostw z motywem podglądania i podsłuchiwania poprzez uchylone drzwi scenek rozgrywających się w dalszych izbach w głębi domu *(Nicolaes Maes: Space as Domestic Territory*) oraz wnętrza Pietera de Hoocha z grą przestrzeni między zamkniętymi komnatami a otwartymi podwórzami (*Pieter do Hooch: Indoors and Out*). Hollander rozpatruje dzieła tych trzech mistrzów w szerszym kontekście podobnych dzieł innych, pokrewnych im, malarzy rodzajowych. Jest jednak w podejściu metodologicznym dość tradycyjna, łącząc zwykłą analizę formalno-kompozycyjną z prostą interpretacją ikonograficzną (emblematyczno-symboliczną). Określone typy ujęcia przestrzeni służyły wedle autorki prostemu wyłożeniu symbolicznych treści: propagowaniu cnót domowych, przestrogom moralistycznym, nawoływaniu do pielęgnowania protestancko-mieszczańskiej etyki w codziennym życiu prywatnym, domowym. Miały też funkcję socjologiczną w utrwalaniu męskich i kobiecych ról społecznych (tu pojawia się rys feministycznej historii sztuki). Hollander nie zajmuje się w ogóle mechanizmem relacji między tymi obrazami a widzem, istotą udziału widza w konstytuowaniu obrazu. Nie interesuje jej metoda estetyki recepcji, nie próbuje identyfikować kategorii odbiorców ani odczytywać z obrazów roli odbiorcy w dopowiadaniu tego, czego w obrazie nie widać, w formułowaniu nie zdefiniowanych wprost skojarzeń, w uzupełnianiu widoków o elementy nie uwidocznione, a sugerowane itp. Nie podejmuje zagadnienia gry z widzem ani problemu

kwestionowania „granicy estetycznej" (lica) obrazu, a więc tego, co jest przedmiotem naszych rozważań w tej książce.

Druga książka – najnowsza, bo wydana w 2004 roku – *Anwesende Abwesenheit* Fatmy Yalçin[22] jest publikacją jej dysertacji doktorskiej, wyraźnie zainspirowanej zainteresowaniami metodologicznymi naukowego opiekuna autorki, Rudolfa Preimesbergera, badającego pojęcie i formuły „reprezentacji" w sztukach wizualnych.[23] Poświęcona jest specyficznemu typowi ikonograficznemu w malarstwie holenderskim – wnętrzom mieszczańskich domów, ujętym w trzech kategoriach. Po pierwsze, są to puste wnętrza domostw, bez mieszkańców (*menschenleere Räume* – takie jak słynne *Pantofle* van Hoogstratena w Luwrze albo kasety perspektywiczne jego autorstwa i malarzy delfckich). Po drugie – wnętrza z postaciami (co znamienne: zawsze kobiecymi!) widzianymi od tyłu, a więc nie identyfikowalnymi, pozbawionymi tożsamości, całkowicie anonimowymi (jak w obrazach Gerarda ter Borcha, Pietera Janssensa Elingi, Jacobusa Vrela, Emanuela de Witte, Pietera de Hoocha, Pietera Codde). Po trzecie – wnętrza Nicolaesa Maesa i Pietera Janssensa Elingi z postaciami podglądającymi i podsłuchującymi inne – flirtujące pary, słabo lub tylko częściowo widoczne, co każe domyślać się sensu sceny. Tematem rozprawy Yalçin jest zatem anonimowa osoba ludzka, której obecność w domowym wnętrzu, w sferze życia prywatnego, indywidualnego, jest tylko sugerowana, a nie w pełni uwidoczniona – domysł obecności, powstający w umyśle widza. Przedmiotem książki pozostaje zatem ikonograficzny temat ramowy: *Ambivalenz von Diskretion und Indiskretion*, wedle określenia samej autorki. Jednak Yalçin tylko konstatuje i opisuje to zagadnienie, nie bada zaś relacji obraz–widz, nie analizuje – tak samo jak wcześniej Martha Hollander – współtwórczej, konstytutywnej roli historycznego odbiorcy w realizowaniu przekazu obrazu. Metodyka analizy Yalçin pozostaje na płaszczyźnie formalno-kompozycyjnej albo ikonograficzno-przedmiotowej. Perspektywa metodologiczna zaś jest mieszana, eklektyczna: antropologiczna, socjologiczna, psychologistyczna, łączona z wątkami symboliczno-emblematycznego odczytywania treści ikonograficznych. Omawia ona w kontekście przedstawień owej tytułowej *uobecnionej nieobecności* różne formuły obrazowania czasu w sztuce, relacjonując koncepcje Heinricha Theissinga, Gottfrieda Boehma, Lorenza Dittmanna i Ernsta H. Gombricha. Zajmuje się postawą „naoczności" i „unaoczniania", imperatywem wizualizacji (pojęcia *Bilderlust*, *Sehen-Können* i *Abbilden-Können*), opierając się na książce Alpers. Wreszcie omawia socjologiczno-historyczny aspekt popularności tych obrazów poprzez kontekst rynku sztuki, statusu obrazu u Kalwina i w kalwinizmie, wpływu sytuacji politycznej (wojen) na wykształcenie się tematyki owych „wnętrz bez ludzi" lub „wnętrz z ukrytą obecnością ludzką". Jest to książka ciekawa, zgrabnie skomponowana, ale mało „relewantna" dla rozumienia wzajemnego działania obrazu i odbiorcy.

Szczególnie inspirująca była dla mnie natomiast książka Victora I. Stoichity *L'instauration du tableau* (*The Self-Aware Image*, *Das selbstbewußte Bild*) z 1993 roku.[24] Stoichita przeprowadził błyskotliwą analizę różnych formuł obrazowania w sztuce nowożytnej XV–XVIII wieku, które włączają widza – potencjalnego, „wirtualnego" – w kompozycję, które uaktywniają go w roli uczestnika dialogu między przedstawieniem a odbiorcą. Przedmiotem zainteresowania badacza są różnorakie zabiegi iluzji, które nadają obrazom autotematyczny sens – sens refleksji nad statusem obrazu i obrazowania, i które tym samym czynią z obrazów obiekty „meta-malarstwa". Stoichita opisuje je w trzech kategoriach: procesu zaskakiwania widza niezwykłą formą (rozdział „Zaskoczone oko"), intrygowania go treścią („Ciekawskie oko") oraz pobudzania go do metodycznej refleksji nad statusem obrazu jako środka „reprezentacji" rzeczywistości („Metodyczne oko"). W ramach tych kategorii omówione zostają – w pierwszej grupie: hiszpańskie *bodegones*, obrazy imitujące nisze ścienne, otwarte okna i uchylone drzwi, różne iluzje ramy i obramień; w drugiej m.in. iluzyjne obrazy w girlandach kwiatowo-owocowych oraz flamandzkie „galerie amatorów sztuk"; w trzeciej – „meta-obrazy" *sensu stricto*: „obrazy w obrazach" i mapy w obrazach, obrazy z lustrem i obrazy jako lustra, autoportrety z malującym artystą i wreszcie udające same siebie obrazy w typie *trompe-l'oeil* („obrazy na opak", „odwrócone obrazy"). Analiza tych fenomenów jest u Stoichity bardzo wnikliwa i prawdziwie fascynująca. Ma się wrażenie, że autor w swym dyskursie z czytelnikiem sam przejął od dawnych mistrzów, o których pisze, mechanizmy retorycznego oddziaływania na widza. Kategoryzacje i podziały omawianego materiału są bardzo przekonujące, spójne i logiczne. Jednakże budzą pewną zasadniczą wątpliwość, są bowiem hipostatyczne: tworzą własne, ahistoryczne byty. Pojęcia Stoichity są tworami abstrahującymi od historii, istnieją poza dziejami sztuki i historycznej refleksji nad nią. Nie odwołują się – lub bardzo rzadko – do sposobu rozumienia obrazu i obrazowania w dawnych epokach, do ówczesnej świadomości procesów percepcji czy historycznej mentalności w konkretnym miejscu i czasie. Do pojęć i terminów ówczesnej teorii sztuki i konkretnego, historycznie osadzonego widza. Metoda Stoichity przyjmuje (za Rolandem Barthesem?) punkt widzenia odbiorcy abstrakcyjnego, uogólnionego, a więc właściwie współczesnego. Tym widzem jesteśmy *my*, dzisiejsi czytelnicy Stoichity, a nie *oni* – odbiorcy z epoki. Tym widzem jest sam Stoichita, który opowiada, jak te obrazy widzi lub jak je należy widzieć. Nie mają tu zastosowania tak ważne wyznaczniki odbioru sztuki, jak: społeczna przynależność dawnego widza, jego wykształcenie i profesja, poziom erudycji, etos zachowań kulturowych przypisany do określonego historycznego środowiska społecznego, wyznanie i typ pobożności, zasób historycznie uwarunkowanych pojęć i mentalnych klisz, moralnych norm, nakazów, zahamowań i ograniczeń, panujące w danym czasie i miejscu moda

i gust, ani też zakres zainteresowań i kierunek dążeń w ówczesnych sztukach i naukach. „Meta-malarstwo" i „meta-obraz" Stoichity funkcjonują w istocie poza historią, jak pojęcia wytworzone na potrzeby współczesnego widza „globalnego". Nie jest dla Stoichity specjalnie ważne, czy jego hipostatyczny, wyabstrahowany widz był patrycjuszem, czy też drobnym mieszczaninem, czy był władcą, dworzaninem czy też uczonym humanistą. Czy wyrósł w erudycyjnej kulturze literacko-humanistycznej o włoskiej genezie, czy w lokalnej tradycji plebejskiej i rzemieślniczej. W naszej książce, ograniczając pole analizy do społeczeństwa holenderskiego lat 1580–1660 – społeczeństwa nowoformowanego państwa i świeżo ustanowionej religii i etyki – starać się będziemy (na ile to w ogóle możliwe) rekonstruować historyczne uwarunkowania i oczekiwania odbiorców holenderskich obrazów.

Celem tej książki jest – wbrew tradycyjnej dychotomii „emblematyczno-symbolicznej" interpretacji, forsowanej przez stronnictwo Eddy'ego de Jongha oraz koncepcji „wizualistyczno-deskryptywnego" realizmu, głoszonej przez Svetlanę Alpers i jej zwolenników – wykazanie kompletnej spoistości między przesłaniem treściowym, ikonograficznym, symbolicznym a warstwą wizualną obrazów holenderskich. Wykazanie, że natrętna „naoczność" iluzyjnego mimetyzmu, który staje się meta-mimetyzmem, właściwym sztuce holenderskiej, jest immanentnym nośnikiem przekazu treściowego. Że przekaz treści, myśli i refleksji – mniej lub bardziej symbolicznych, filozoficznych (albo tylko filozofujących), etycznych, religijnych albo bardzo często autotematycznych (obraz jako manifest sztuki) – jest konieczny, bo wynika z natury tej koncepcji obrazu. Bo, skoro obraz ma prowadzić dialog z widzem, to przecież na określony temat. Skoro dzieła te są „mówiącymi" obrazami, to o czymś ważnym muszą mówić.

Czemu wybrałem akurat zakres chronologiczny lat 1580–1660, a nie na przykład okres całego XVII stulecia? Odpowiedź jest prosta. Chciałem skupić uwagę na samym procesie formowania się postaw wobec obrazowania w nowych Niderlandach. Pokazać, jak w nowej sytuacji społeczno-religijnej, w kształtującym się dopiero niepodległym państwie i społeczności budującej swą tożsamość, przyjmowana jest coraz chętniej formuła obrazu, wprawdzie nie nowa, ale zaczynająca pełnić w szerokim zakresie nowe funkcje społeczne. Formuła obrazu „otwartego", potencjalnie adresowanego do każdego widza, każdego członka egalitarystycznego w założeniu społeczeństwa. Formuła w swej realistycznej opisowości pozornie łatwa, dostępna i przejrzysta, ale w swej wymyślnej zasadzie „dialogowania" z widzem – trudna. W rezultacie więc raczej elitarna – konceptualna, wyrafinowana, wyspekulowana, jak każda intelektualna gra, wymagająca inteligencji i erudycji. Poprzez dokumentalny opis budująca poczucie tożsamości narodowo-społecznej szerokich rzesz ludności niepodległych Niderlandów. Poprzez zaś ową konceptualną grę i odniesienia do wysokiej kultury humanis-

tyczno-dworskiej o włoskiej genezie, rodem z traktatów Castigliona (*Il Corteggiano*) czy Machiavella (*Il Principe*) – uzasadniająca para-arystokratyczne aspiracje wyższych warstw patrycjuszowskich. Interesujący jest sam długi proces formowania takiej właśnie sztuki, odpowiadającej nowym potrzebom społeczeństwa niderlandzkiego. Dlatego nacisk w tej książce kładę na sztukę początków niepodległości republiki 1580–1620 (Goltzius, Vroom, Visscher) i wczesny okres definiowania nowych obrazów społeczeństwa w latach 1620–1645: nowych portretów, wizerunków zmarłych, przedstawień lekcji anatomii (np. w twórczości Rembrandta) i wreszcie na okres 1645–1660, kiedy to z jednej strony artyści tacy jak Vermeer prowadzą grę z utrwalonymi konwencjami widoku miejskiego (*Uliczka*, *Widok Delft*), a inni, jak Fabritius i van Hoogstraten, eksperymentują z optyką w swych kasetach perspektywicznych i łudzących obrazach, Gerard Houckgeest zaś i inni malarze z Delft tworzą iluzyjne, prawdziwie meta-mimetyczne widoki wnętrz kościelnych (*kerkinterieurs*), a tenże van Hoogstraten, a po nim cała rzesza malarzy, skończywszy na pozaholenderskiej już, międzynarodowej działalności Corneliusa Norbertusa Gijsbrechtsa, koncypują nowe gatunki *trompe-l'oeil*. Skupiając się na tych właśnie okresach, będziemy jednak wielokrotnie cofać się w czasie, pokazując wcześniejsze tradycje, źródła i punkty odniesień dla holenderskich ujęć: do „mikro- i makroskopowego" realizmu Jana van Eycka i innych mistrzów flamandzkich XV wieku, do włoskiej teorii sztuki, bazującej na traktatach Leone Battisty Albertiego (1435) i szesnastowiecznego renesansu włoskiego i północnego, tj. do modeli i wzorców Albrechta Dürera, Lucasa van Leydena, Jana Gossaerta Mabuse i in. Czasem też będziemy wykraczać poza cezurę roku 1660, by uchwycić ostateczne konsekwencje wcześniejszych zjawisk, chociażby następstwa powstania kilku formuł *trompe-l'oeil* około 1650–1660 roku, których skrajną redakcją stały się późne obrazy wspomnianego Gijsbrechtsa (rozdz. II.3).

Można też zadać inne jeszcze zasadnicze pytanie: dlaczego akurat sztuka holenderska? Czy triki i gry optyczne były dla niej szczególne? Oczywiście, nie tylko siedemnastowieczna Republika Niderlandzka była terenem produkcji obrazowych gier i gierek z widzem. Malarze prowadzili ów dialog także we Włoszech, Francji czy Hiszpanii, ale to na obszarze Niderlandów XVII wieku takich obrazów powstawało najwięcej i w największej rozmaitości ujęć, formuł i gatunków. A że zarazem iluzja łączyła się tu integralnie z mimetyzmem dokumentalnego opisu rzeczywistości, kraju i społeczeństwa, zjawisko to nabrało tu szczególnej wyrazistości. I, co najważniejsze, wykraczało poza granice czystej rozrywki, kapryśnego igrania z widzem. Było tu bowiem głęboko zanurzone w funkcję społeczną – w określoną wyżej rolę legitymizacji nowego społeczeństwa z jego ekwilibrystyczną grą postaw egalitarystycznych i elitarystycznych. Społeczeństwa z charakterystycznym napięciem między poczuciem moralnego obowiązku i wspólnotowego etosu

republikańsko-obywatelskiego, kalwińskim rygoryzmem etycznym i potrzebą usprawiedliwienia w moralistycznym dydaktyzmie a indywidualnym pożądaniem hedonistycznych przyjemności, smakowania bogactwa i władzy czy korzystania z darów zwykłego dobrobytu – jak owo społeczeństwo wnikliwie opisał Simon Schama w słynnej książce *The Embarrassment of Riches* (1987).[25] Ta właśnie funkcja społeczna, jak sądzę, wyjaśnia fenomen niebywałej popularności formuły obrazu zarazem deskrypcyjno-realistycznego, jak i konceptualno-„dialogowego" w północnych Niderlandach XVII wieku.

Niekiedy – dodajmy – wykraczać będziemy z konieczności poza granice Republiki Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich, poza domenę holenderską. A to po to, by ukazać międzynarodowe rozpowszechnianie się formuł obrazów holenderskich, kolekcjonerstwo tych obrazów na obcych dworach oraz działalność mistrzów niderlandzkich poza Niderlandami – w cesarskiej Pradze Rudolfa II około 1600 roku, w Londynie Stuartów w pierwszej połowie wieku czy w królewskiej Kopenhadze w drugiej połowie stulecia. Niekiedy też mówić będziemy o artystach i dziełach nie holenderskich, lecz flamandzkich, ale wtedy tylko, gdy stanowić będą odpowiednik zjawisk północnoniderlandzkich (przykład Gijsbrechtsa jako kontynuatora van Hoogstratena). Trzeba przy tym pamiętać, że wiele zjawisk kulturalnych i artystycznych z rejonu południowych Niderlandów włączali Holendrzy do wspólnej, ogólnoniderlandzkiej domeny, traktowanej jako własne dziedzictwo kulturowe, zgodnie z przekonaniem, iż Flamandowie i Brabantczycy pod władzą hiszpańską są „braćmi odłączonymi" i pozostają nadal członkami jednego narodu. Przy czym do owej wspólnoty należała tylko kultura miejska, taka sama jak w Republice Zjednoczonych Prowincji, ale już nie kultura dworska, związana z odmiennym, absolutystycznym i „arcykatolickim" modelem hiszpańskiej władzy. Toteż wolno nam czasem włączyć w nasze rozważania mistrzów martwych natur, działających w Antwerpii czy Brukseli, bliskich stylowo i koncepcyjnie malarzom holenderskim.

I jeszcze jedno wyjaśnienie i zastrzeżenie. W tej książce nie będziemy w ogóle definiować „holenderskości sztuki holenderskiej", jak to czyniła rzesza badaczy od Huizingi i Schmidta-Degenera po Svetlanę Alpers. Uważam tę kwestię za tworzenie zupełnie niepotrzebnej hipostazy, za nadawanie pozorów przedmiotowego bytu abstrakcyjnemu pojęciu. Jednym z celów tej książki jest – wręcz odwrotnie – pokazanie związku sztuki holenderskiej z włoską koncepcją obrazu jako gry, rebusu, inwencji. Ukazanie dialogu z Włochami, oczywistego w dziełach manierystów, takich jak Hendrick Goltzius, i mniej oczywistego u realistycznego marynisty Hendricka Vrooma, niejako polemizującego z włoską formułą mariny w wydaniu Paula Brila. Wskazanie nawiązań do dalekich wzorów włoskich, dokonywanych we własnym języku formalnym, jak

to, na przykład, ma miejsce w przypadku „dialogujących" z widzem portretów i autoportretów Rembrandta (rozdz. II.3). Nadto, ważnym celem tej książki jest uświadomienie, jak dalece sztukę niderlandzką i włoską łączyła scheda antycznej myśli o sztuce z jej koncepcją obrazu „mówiącego", wychodzącego do widza, mamiącego iluzją.

I.4. Iluzja jako zasada sztuki

Koncepcja iluzji jako głównego instrumentu sztuki zakorzeniona jest w pradawnym, bardzo starożytnym przekonaniu o tym, co jest zasadniczym celem wszelkiej sztuki: tak malarstwa, rysunku i rzeźby, jak architektury i złotnictwa, ale też poezji, dramatu, muzyki. Celem tym miało być naśladowanie natury. To właśnie odwzorowywanie zewnętrznego świata już od czasów archaicznej Grecji określało stosunek sztuki do rzeczywistości, natury, Stworzenia oraz prawdy.[26] *Mimesis* – naśladowanie, odzwierciedlenie – była pojęciem bardzo starym, pierwotnie powiązanym z misteriami dionizyjskimi, ale w typowym znaczeniu ustanowionym w Grecji klasycznej przez Demokryta i Sokratesa. Obaj głosili entuzjastyczną pochwałę naśladowania jako źródła etycznego „zbudowania" duszy, dzięki czemu sztuka mimetyczna stawała się narzędziem formowania ludzkiego *ethos*. Platon natomiast potępił zwykłe naśladowanie natury i oparte na jego zasadzie sztuki za to, że stanowią tylko odwzorowanie odwzorowania, odbicie odbić, „cień cieni", że tworzą obrazy obrazów rzeczywistej, ponadzmysłowej prawdy – idei rzeczy. Już tutaj zarysowała się koncepcja sztuki tworzącej złudzenia, rozumianej jednak jako fałszowanie prawdy. Tu tkwią zresztą praźródła późniejszych refleksji nad „marnością" sztuki, jakich wyrazem będą liczne wanitatywne martwe natury Corneliusa Norbertusa Gijsbrechtsa (zob. rozdz. II.3: „Obraz obrazu, czyli Coś z Niczego").

Odwrotnie tę myśl ujmował Gorgiasz (V w. p.n.e.), związany ze środowiskiem ateńskich sofistów, w swym dziele *Enkómion Helénes* (*Obrona Heleny*), traktacie o poezji i retoryce. Wychodząc z założenia, że słowa mogą wypowiedzieć wszystko i o wszystkim przekonać słuchacza, głosił, że poezja i oratorstwo, a także pokrewne im malarstwo mają moc wprowadzania odbiorcy w stan *apáte* – stan „zasłuchania", ułudy, pozytywnego omamienia, oczarowania, zastygnięcia w jakimś wrażeniu, które przenosi człowieka w „inny świat", inną rzeczywistość, odrywając go od codzienności. Apatetyczna teoria Gorgiasza stoi u początku wielkiej tradycji rozumienia sztuki jako tworzenia złudzeń, jako iluzji. „Tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę [...] Kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje." – pisał Gorgiasz.[27] W anonimowym traktacie z kręgu sofistów *Dialexeis* z V wieku p.n.e. czytamy: „W tragedii i malarstwie ten jest

najlepszy, kto najlepiej w błąd wprowadza, wytwarzając rzeczy podobne do prawdziwych."[28]

Tym, który przyswoił średniowieczu i nowożytności myśl o tworzeniu w sztukach innej, odrębnej od powszedniej, autonomicznej rzeczywistości, która łudzi prawdopodobieństwem, choć nie jest prawdą – był Arystoteles. Któżby zresztą miał to być inny, jak nie on – najobszerniejsze źródło antycznej spuścizny dla epok późniejszych! Nie mógł wszak nim być Platon z jego negacją sensu sztuk mimetycznych.

Wedle Arystotelesa *mimesis*, jako naśladowanie wyglądu, stanu i postrzegalnych zmian natury, miała być pozytywną zdolnością, wrodzoną człowiekowi i przejawiającą się jednako w poezji, muzyce, tańcu, malarstwie i rzeźbie. Filozof wyróżniał pośród różnych jej rodzajów także *mimesis* impresyjną lub iluzyjną – ukazującą ludzi i wydarzenia, jakimi zdają się być bądź za jakie uchodzą. Taka koncepcja *mimesis*, wychodząca poza czystą rejestrację i postulująca ukazywanie rzeczy i ludzi takimi, jakimi właściwie nie są, wyrasta z fundamentalnego założenia Arystotelesa, że istnieje zasadnicza rozdzielność między prawdą realną a prawdą sztuki (prawdą artystyczną), że to, co ukazane w sztuce, może być – a nawet musi być – inne niż to, co znane z powszedniego doznania. Sztuka ma w sobie moc czynienia prawdopodobnym tego, co nie jest wcale obserwowaną tu i teraz rzeczywistością. A to dlatego, że sztuka jest z zasady retoryczna, bo kieruje się regułą prawdopodobieństwa, a nie prostej prawdy, prawdziwości, prawdomówności. Homer lub inny poeta epicki opowiadają prawdę o przeszłości, choćby relacjonowali fakty niebyłe, zatarte przez czas, niesprawdzalne; choćby popełniali szczegółowe błędy historyczne. To dlatego poezja jest bardziej „filozoficzna" (bliższa idei prawdy) niż historiografia. Bo ta pierwsza „przedstawia to, co jest ogólne", a więc „możliwe", „konieczne" i „prawdopodobne", co „mogło i powinno się było stać", a ta druga to tylko, co szczegółowe, indywidualne, co się jednostkowo wydarzyło. Co więcej, w poezji (i sztuce) „lepsza jest rzecz nawet niemożliwa, a trafiająca do przekonania niż możliwa, a nie budząca wiary." Jeśli nawet w sztuce przedstawiono „coś niemożliwego", wprowadzono błąd, to, o ile został on „użyty trafnie", „osiągnie się przez to cel poezji." „Choćby więc niemożliwe było istnienie takich ludzi, jakich malował Zeuksis, to lepiej tak ich przedstawiać, bo ideał powinien mieć pierwszeństwo [przed rzeczywistością]." (*Poetyka* IX, 1–7; XXV, 1, 4, 18).[29]

Arystoteles pisze w *De interpretatio* (XVII a 2), że istnieją zdania, które nie są sądami, a więc nie są ani prawdziwe, ani fałszywe – i są to zdania wypowiadane w poezji. Poezja, oracja, sztuka malarska mówią często o rzeczach nieistniejących i niemożliwych, mogą popełniać błędy logiczne, ale mimo to mają rację, o ile oddają sprawy w prawdopodobny sposób. Sztuka zatem funkcjonuje poza dosłowną prawdą i fałszem. Nie należy bowiem do dziedziny poznania – *epistóme*, lecz twórczości – *téchne*. Stąd nie może być do niej stosowana logiczna kategoria

prawdziwości. Rządzi nią zasada prawdopodobieństwa i perswazji. Ta myśl Arystotelesa stała się fundamentem całej antycznej retoryki – rozwijanej przez Cycerona, Demetriusza, Dionizjusza, Kwintyliana, Tacyta, Pseudo-Longinusa.

Arystoteles usunął więc pojęcie sztuki z kontekstu pojęć prawdy i fałszu. Zbudował koncepcję własnej prawdy sztuki – koncepcję fikcji artystycznej. Myśl ta okaże się bardzo trwała w piśmiennictwie estetycznym i teoretycznym. Augustyn (354–430) stwierdził, że sztuka wręcz ze swej zasady nie może być prawdziwa, musi być fałszywa, żeby być prawdziwą: dzieło sztuki jest prawdziwe, ale naśladowana w nim rzecz jest fałszywa. Aktor Roscius, grający Priama, jest prawdziwym aktorem, ale by nim był, musi być fałszywym Priamem (*Soliloquia*).[30] Izydor z Sewilli w VI wieku rozdzielał *falsum* od *fictum*, uważając, że w sztuce nie istnieją kategorie prawdy i fałszu, lecz prawdy i fikcji. Alan z Lille (Alain de Lille, Alanus ab Insulas) w wieku XII głosił pochwałę sztuki za tworzenie fikcji. Mówił o „cudzie malarstwa", które cienie rzeczy (platońskie odbicia idei) obraca w rzeczywistość i wszelkie „wymysły" zamienia w prawdę. Ganił zaś proste naśladownictwo – kopiowanie natury, jej „małpowanie" (sięgając do toposu Pliniusza *ars simia naturae*, przez autora antycznego używanego w sensie pozytywnym).

Koncepcja fikcji jako prawdy artystycznej znajdzie szeroki oddźwięk w manierystycznej i barokowej teorii sztuki. Tam fikcja oznaczać będzie „sztuczność sztuki", przedstawianie mocą woli i wyobraźni artysty tego, czego naprawdę nie ma. U Francisca de Hollanda (*Dialoghi romani con Michelangelo* 1548) czytamy słowa Michała Anioła: „Jest w zwyczaju malować rzeczy, które nigdy nie istniały, a swoboda ta jest rozsądna i zgodna z prawdą [artystyczną]. Jeśli wielki malarz tworzy dzieło, które wydaje się sztuczne i fałszywe, to fałsz ten jest prawdą."[31] Nowego sensu fikcja artystyczna nabiera w „estetyce cudowności" Francesca Patriziego (*Della Poetica* 1568). Patrizi, odrzuciwszy arystotelejską *mimesis*, wyznaje zasadę inwencji i fantazyjnego przekształcania natury (*trasfigurazione*, *trasformazione*): treścią poezji ma być nie rzeczywistość, lecz to, co „incredibile, perché questo è il vero fundamento del miraviglioso."[32] Postulat *eccitare le miraviglia* nie oznacza wcale, że przedmiotem twórczości mają być tylko rzeczy nadprzyrodzone, lecz też i zjawiska naturalne, tyle że spotęgowane, porażające, zaskakujące. Ów proces pochwytywania cudowności opiera się nie na zmysłach i nie na rozumie, lecz na *potenza ammirativa* – zdolności zachwycania się, która jest specjalną predyspozycją wrażliwych ludzi. Myśl ta podjęta zostanie w XVII wieku przez teoretyków poezji i wymowy, takich jak Baltasar Gracián i Emanuele Tesauro. Wywrze wpływ na szeroko rozpowszechnione, manierystyczne i barokowe pojęcia *agudeza* i *concetto*, oznaczające szczególną wymyślność i niezwykłość ujęcia, przykuwającą uwagę i porażającą odbiorcę. Taką zasadę działania na widza głosić będą poeci, artyści, myśliciele, filozofowie, uczeni przyrodnicy – od Szekspira, przez

Emanuela Tesaura, Giambattistę Marina, po Francisa Bacona i Gianlorenza Berniniego, a nawet francuskich akademików.

Szekspir i poeci elżbietańscy, wykorzystując renesansową poetykę Scaligera i Pontanusa, wielokrotnie wypowiadali swe poglądy teoretyczne w uwagach rozsianych w materiale poetyckim. Głosili zasadę kreacjonizmu w sztuce: u Szekspira pióro poety w twórczym szale nadaje „powietrznemu nic" (*the airy nothing*) byt, nazwę, miejsce na ziemi. W *Śnie nocy letniej* (V, 1) Hipolita mówi: „Lecz cała powieść zgodnie powtórzona / I dusz ich nastrój jednaki w tej zmianie / Dowodzi czegoś więcej niźli złudzeń; / I rzeczywistość przybiera widoczną, / Chociaż niezwykłą i godną podziwu." W *Opowieści zimowej* (IV, 3) czytamy: „Sztuka sama jest naturą", a w monologu Prospera w *Burzy* wyłożony zostaje koncept „życia snem", wedle którego iluzyjne twory poetyckiej wyobraźni żyją pełniejszym życiem niż twory natury. Poezja i sztuka dramatyczna stają się same w sobie naturą, zastępując widzialną rzeczywistość. Tak, jak jej zastępnikami są iluzyjne holenderskie *trompe-l'oeil*. W uczonych traktatach Francisa Bacona: *O wartości i postępie nauk boskich i ludzkich* (wyd. ang. 1605, łac. 1623) i *Esejach* (wyd. 1597, 1612, 1625) ten tak ważny dla myśli północnoeuropejskiej autor rozwija nowożytną koncepcję fikcji literackiej i artystycznej. Dzieli nauki wedle ich instrumentów; historia posługuje się pamięcią (*memoria*), filozofia rozumem (*ratio*), zaś poezja i sztuki – wyobraźnią (*inventio*). Poezja i sztuka wykraczają poza zmysłowo doznawalną rzeczywistość dla stworzenia lepszej natury i lepszego świata za pomocą ułudy, złudzenia, iluzji.

Dla Berniniego sztuka jest naśladowaniem świata (*imitazione della natura*), ale naśladowaniem szczególnym: takim, które zaskakuje niezwykłością owego świata, tym, co w nim albo wzniosłe (antyczna *sublimitas*), albo też niesamowite i porażające (manierystyczna kategoria *terribilità*), lub też inteligentnie zabawne, dające asumpt do wykoncypowanej gry z widzem (pojęcia *concetto* i *capriccio*). Oto moment retoryczny – barokowy, a może jeszcze postmanierystyczny – w bardzo skądinąd klasycznej teorii Berniniego. Zgadza się on w tym momencie z wielką klasycystyczną teorią akademicką, zainicjowaną w Italii przez Giovanniego Battistę Agucchiego, a na Północy, w Niderlandach i Anglii, przez Franciscusa Juniusa (*De pictura veterum* 1637) i rozwijaną w drugiej połowie XVII wieku przez Gian Pietra Belloriego w Rzymie i przez członków Académie Royale de la Peinture et Sculpture w Paryżu (np. André Félibiena i Rogera des Piles). W poglądach akademików wielka spuścizna antycznej retoryki i myśli arystotelejskiej wyznaczyła fundamentalną zasadę *vraisemblance* – koncepcję prawdopodobieństwa: oddawać prawdę to znaczy czynić coś takim, by się wydawało prawdziwe, by wiarygodnie łudziło. Łudzenie to jednak poddane było klasycznym regułom racjonalizmu i postulatowi naśladowania natury poprzez studium antyku.

Ani Gian Pietro Bellori, ani Filippo Baldinucci – reprezentanci rygorystycznego akademizmu włoskiego – choć ganią iluzjonistyczny naturalizm Caravaggia za „prostackie" kopiowanie natury bez reguł, bez wyboru, bez wzniosłej idei – to przecież nie odmawiają mu perswazyjnej siły w tworzeniu złudzenia prawdy. Przeciwnie, wielce tę moc iluzyjnego mimetyzmu cenią. Markiz Vincenzo Giustiniani, czołowa figura rzymskiego środowiska kolekcjonerów i koneserów, dawał przykład Caravaggia jako iluzjonisty w naturalistycznym malowaniu tak historii, jak i martwych natur – zwłaszcza tych z kwiatami i owocami, wymagających wielkiej staranności i cierpliwości. Podobnie Francisco Pacheco, hiszpański malarz i czołowy teoretyk środowiska sewilskiego (*El arte de la pintura* 1649), chwalił naturalizm iberyjskiego malarstwa kwiatowych martwych natur właśnie za umiejętność łudzenia, za sztukę wywoływania iluzji.

Jak widać, antyczno-retoryczna koncepcja iluzji jako sposobu na przekonanie widza (*persuasio*) mogła w XVII stuleciu obowiązywać ponad szczegółowymi światopoglądami artystycznymi i ponad różnymi nurtami ówczesnej sztuki. Niejako – była zasadą nadrzędną. Rację miał jednak (mimo krytycznych opinii różnych badaczy) Jan Białostocki, gdy właśnie w retorycznej iluzji widział pojęciową wspólnotę baroku i postawy barokowej (artykuł *Barok: styl, epoka, postawa* z 1958 roku).[33] Z jednej strony iluzja mimetyczna, z drugiej iluzja fantazji, czyli: iluzja rzeczywistości w przeciwstawieniu do iluzji fikcji – oto bieguny siedemnastowiecznej teorii i sztuki. Łączą się one w ewokowaniu zaskoczenia tym, że oto staje przed widzem obraz mamiący zmysły – coś, co jest czymś innym niż udaje. Ta właśnie postawa tłumaczy wspólnotę zjawisk pozornie tak różnych w sztuce holenderskiej końca XVI i XVII wieku, jak, z jednej strony, wyrafinowane historie i alegorie Goltziusa – popisy owej „iluzji fikcji" – a z drugiej „meta-mimetyczne" portrety, martwe natury i *trompe-l'oeil* z ich trikami optycznymi – olśniewające popisy „iluzji mimetyzmu", tworzone przez Rembrandta, Gerrita Doua, Carela Fabritiusa czy Samuela van Hoogstraten.

Dla tej drugiej opcji – iluzjonizmu mimetycznego – punktem wyjścia była koncepcja Pliniusza (Caius Plinius Secundus, 24–79 n.e.). W swej *Historia naturalis* reprezentował on ten nurt hellenistycznej i rzymskiej myśli o sztuce, który wskrzesił klasyczną formułę *apáte* Gorgiasza. Pliniusz próbował zarazem opisać zjawiska współczesnej praktyki artystycznej: jej tendencje iluzjonistycznego naturalizmu w przedstawianiu bogów, ludzi i przedmiotów oraz iluzjonizmu form architektoniczno-ornamentalnych w malarstwie ściennym, tzw. pompejańskim. Wedle Pliniusza, cały rozwój sztuki, poprzez ustawiczne doskonalenie techniki, podążał ku coraz to bardziej wiernemu obrazowi natury, aż do pełnej iluzji przedstawionego świata. Propagowały ten „prestidigitatorski" iluzjonizm nośne anegdoty, które stały się toposami późnośredniowiecznego i nowożytnego piśmiennictwa o sztuce. Takim toposem był opis

obrazu, którego elementy wychodzą poza przestrzeń przedstawioną, ku widzowi, niejako przebijając lico wizerunku: Apelles „namalował [...] Aleksandra Wielkiego z piorunem w ręce, w świątyni Diany Efeskiej [...]; palce zdają się wystawać z obrazu, a i piorun jest jakby poza obrazem [...]"[34] Inny przykład to jego obraz *Herkules* w tejże świątyni, w którym heros widoczny jest od tyłu, ale pokazany tak sprytnie, że widz zmuszony jest do wyobrażania sobie niewidocznej (lub ledwie widocznej) twarzy.[35] Apelles okazał się, wedle Pliniusza, mistrzem złudzenia także w obrazie konia w gonitwie: ten namalowany był jak żywy, tak, że prawdziwe konie rżały do niego, biorąc go za „swego".[36] Miarą iluzjonizmu Apellesa było to, że potrafił „namalować i takie rzeczy, których namalować się nie da – grzmoty, błyskawice i huragan" (*Bronte*, *Strape* i *Keraunobolia*)[37]; ów passus u Pliniusza stanie się źródłem kariery gatunku pejzażu burzowego w malarstwie nowożytnym, od Giorgiona i Paula Brila, po Rubensa i Rembrandta.

Najsłynniejsze historie Pliniusza, głoszące pochwałę iluzji realności, dotyczą malarzy Zeuksisa i Parrazjosa. Pewnego razu Parrazjos „wdał się w zawody z Zeuksisem. Kiedy ten przyniósł winogrona namalowane tak łudząco, że na scenę przylatywały ptaki [by je dziobać], on sam okazał płótno [kotarę], namalowane z taką wiernością, że Zeuksis, pękając z dumy z powodu wystawionej mu przez ptaki cenzurki, zażądał, żeby usunął wreszcie płótno i pokazał [właściwy] obraz. Kiedy zrozumiał swą pomyłkę [*deceptio*], ustąpił pierwszeństwa, szczerze zawstydzony, bo sam wprowadził w błąd ptaki, Parrazjos zaś jego – artystę. Później jeszcze raz miał Zeuksis namalować winogrona niesione przez chłopca, a kiedy do tych winogron zlatywały się ptaki, z tą samą szczerością rozgniewał się na swoje dzieło i orzekł: Winogrona lepiej namalowałem niż chłopca. Bo gdybym i tego dobrze namalował, ptaki powinny się były [go] lękać."[38] Recepcja tych motywów Pliniusza w czasach nowożytnych była obszerna i znacząca. Do Zeuksisowego *Chłopca z winogronami* odwołał się kilkakrotnie Caravaggio w swych wczesnych obrazach, zwłaszcza w *Chłopcu z koszem owoców* (ok. 1594, Rzym, Galleria Borghese). Samą anegdotę zilustrował Hans von Aachen w rysunku *Malarstwo łudzi Naturę* (*Zeuksis i ptaki*) z 1589 roku (Paryż, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais). A co dla naszego tematu szczególnie ważne, anegdotę o kotarze Parrazjosa i winogronach Zeuksisa cytował Karel van Mander w swym podręczniku i traktacie o sztuce, *Het Schilder-boeck* z 1604 roku.[39] Motyw kotary wprowadzającej widza w błąd znajdzie zaś szerokie zastosowanie w malarstwie kręgu Rembrandta, mistrzów delfckich *kerkinterieurs* XVII wieku i „prestidigitatorów" gatunku *trompe-l'oeil* (Samuel van Hoogstraten, Cornelius Norbertus Gijsbrechts), czemu w tej książce poświęcimy osobny rozdział (III. 3).

Postawę Pliniusza i całej teorii hellenistyczno-rzymskiej podsumował w połowie II wieku Flawiusz Filostrat Mł. (Filostrat Starszy?) w *Żywocie*

Apolloniusza z Tyany: „Celem malarstwa jest wywołanie złudzenia – stworzenie dokładnej podobizny psa, konia, człowieka, statku. [...] Jeśli nie pełni tej funkcji, traci wszelki sens, staje się zwyczajnie śmiesznym pacykarstwem."[40] Nawiązując do tej antycznej tradycji, holenderski malarz i teoretyk, Samuel van Hoogstraten, napisze w 1678 roku: „Een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prinselijke wijze bedriegt." (Doskonały obraz jest niczym zwierciadło natury, które każe jawić się rzeczom, jakie nie istnieją, i które oszukuje w sposób przyjemny i olśniewający.)[41] Taki pogląd musiał być popularny, skoro już w *Colloquia* Erazma z Rotterdamu czytamy: „Cieszymy się podwójnie, gdy widzimy namalowany kwiat rywalizujący z żywym i podziwiamy w tym pierwszym artystyczną kunsztowność natury, a w drugim talent artysty, u obu zaś dobroć Boga, który uczynił to wszystko na nasz użytek, w równej mierze cudowne i przyjemne."[42] Koncepcję retorycznej perswazji i Pliniuszowe anegdoty o „magii łudzenia" malarskiego przeczytać mogli artyści i uczeni w najbardziej popularnym i fundamentalnym dla północnej teorii sztuki traktacie Franciscusa Juniusa *De pictura veterum*, wydanym nie tylko po łacinie w 1637 roku, ale i po angielsku w 1638, a także holendersku w 1641 roku.[43] Dirk Traudenius w 1662 roku nazywał Gerrita Doua „niderlandzkim Parrazjosem" za jego optyczno-iluzyjne triki malarskie i pisał też: „Gdybyż Zeuksis ujrzał ten 'Bankiet', znów dałby się zwieść: nie farby tu leżą na desce, lecz samo życie i dusza. Dou nie maluje, o nie! – on tworzy magię swym pędzlem."[44]

Słynny angielski koneser sztuki i życia, Samuel Pepys, opisywał w 1669 roku swoją reakcję na iluzyjną martwą naturę z kwiatami, namalowaną przez Simona Verelsta: „...wahałem się długo przed dotknięciem jej palcem dla sprawdzenia, czy me oczy łudzą się, czy nie."[45] Kilka lat wcześniej, w 1663 roku, Pepys zwiedzał dom Thomasa Poveya w Londynie i oglądał tam obraz van Hoogstratena – malowidło naturalnych rozmiarów ukazujące iluzyjny widok wnętrza korytarza. Zanotował wtedy: „...ponad wszystko zachwycił mnie ów obraz perspektywiczny; on [gospodarz] otworzył przede mną zamknięte drzwi i oto zobaczyłem, że nie ma tam niczego innego, jak tylko płaskie malowidło wiszące na ścianie."[46] Przypomina się tu relacja z wizyty infantki Isabelli Clary Eugenii w domu Rubensa w Antwerpii w drugiej dekadzie XVII wieku, kiedy to księżna ujrzawszy wielki obraz z *Perseuszem i Andromedą* „wiszący" w loggii, zażądała, by go jej stamtąd ściągnięto dla dokładniejszego obejrzenia, po czym nader była zdumiona, że nie jest to wcale prawdziwy obraz, lecz iluzjonistyczna imitacja obrazu sztalugowego wymalowana na ścianie.[47] Słynna jest też opowiastka o tym, jak to cesarz Ferdynand, obdarowany przez van Hoogstratena iluzyjnym obrazem w typie *trompe-l'oeil*, żartobliwie zagroził mu, że „ukarze" go za to, iż go całkowicie zwiódł i omamił swym dziełem, po

czym w końcu nagrodził go medalem cesarskim i złotym łańcuchem.[48] Oto znamienna postawa odbiorców siedemnastowiecznej sztuki niderlandzkiej, dla których liczyła się nie tyle prawda, co jej wrażenie – iluzja sama w sobie.

I.5. Optyka, perspektywa, iluzja

Siedemnastowieczna Holandia znalazła się na przecięciu impulsów i wpływów żywiołowo rozwijającej się wtedy w Europie optyki. Tutejsze środowiska naukowe wchłaniały teorie i wyniki eksperymentów, opracowane w Italii i Flandrii, Anglii i Francji, Niemczech i Szwecji – i same stawały się ważnymi ośrodkami badań nad postrzeganiem. To, czym zwraca na siebie uwagę optyka holenderska, to jej odejście od czysto spekulatywnego teoretyzowania, matematycznej abstrakcji, i ścisłe powiązanie z praktyką. Z praktyką malarską (traktaty Hansa Vredemana de Vriesa, Hendricka Hondiusa, Samuela Marolois, Salomona de Caus czy Simona Stevina) albo z pragmatyką produkcji optycznych instrumentów: soczewek, lunet, mikroskopów (Frans van Schooten, Christiaan Huygens, Antonie van Leeuwenhoek). Tłumaczy to w znacznej mierze wspaniały rozkwit malarstwa opartego na użyciu *camera obscura* (np. Vermeer), malarstwa iluzjonistycznych wnętrz mieszczańskich (de Hooch, Vermeer i rzesza innych), iluzyjnych widoków wnętrz kościelnych i widoków miejskich (van Bassen, Saenredam, Houckgeest, de Witte, van der Heyden), obrazów-zabawek optyczno-perspektywicznych (Fabritius, van Hoogstraten, malarze *trompe-l'oeil*).

Za tym rozkwitem optyki perspektywicznej w XVII wieku stoi, rzecz jasna, tradycja wielkiej nauki o perspektywie malarskiej oraz podręcznej nauki miernictwa, opracowanej we Francji i Niemczech, zwłaszcza w Norymberdze, w ciągu XVI wieku. Tradycję tę wyznaczają twórcy popularnych traktatów i podręczników geometrii i miernictwa: Jean Pélerin zw. Viator *(De artificiali perspectiva* 1505) i Jean Cousin (*Livre de perspective* 1560), a wśród Niemców: Albrecht Dürer (*Underweysung der Messung* 1525), Hieronymus Rodler (*Eyn schön nützlitz büchlin underweisung* 1531), Augustin Hirschvogel (*Geometria* 1543), Lorenz Stoer (*Perspectiva* 1567), Hans Lencker (*Perspectiva literaria* 1567, *Perspectiva* 1571), Wenzel Jamnitzer (*Perspectiva corporum regularium* 1568).[49]

Ich nader żywa działalność na dobrą sprawę poprzedziła bujny rozkwit włoskiego piśmiennictwa poświęconego projekcjom perspektywicznym[50], jakie w praktyce malarskiej wprowadzali już wcześniej Rafael, Baldassare Peruzzi czy Giulio Romano. W Italii drugiej połowy wieku powstały więc traktaty uczonych i artystów, opracowujących modele i metody projekcji geo- i stereometrycznej na potrzeby kolejnych iluzjonistycznych „architektur", „kwadratur" (*quadratura*) i „kaprysów"

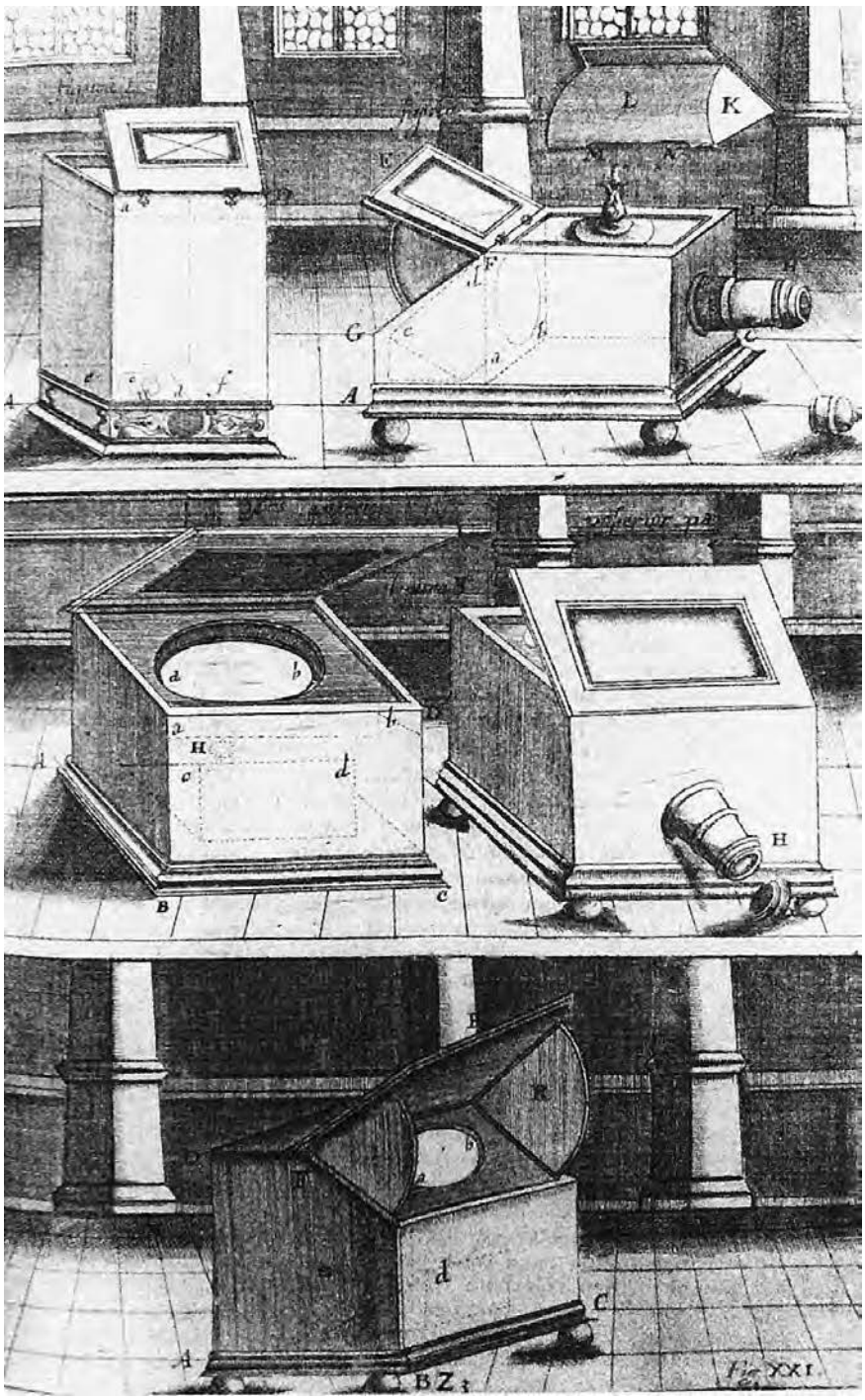
w malarstwie ściennym (Martino Bassi, *Dispareri in materia d'architettura*, Brescia 1572; Carlo Urbino da Crema, *Codex Huygens*, z kręgu Gian Paola Lomazza), a także praktyczne wzorniki autorstwa architektów (Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole*, Rzym 1583). Sprzyjały temu piśmiennictwu i wzornictwu perspektywicznemu badania i teorie wybitnych matematyków i optyków, takich jak: Federico Commandino (komentarze do geometrii Klaudiusza Ptolomeusza, 1558 i 1563), Daniele Barbaro, przyjaciel, patron i doradca Palladia (*La pratica della perspettiva*, Wenecja 1569), Egnatio Danti, brat rzeźbiarza i teoretyka sztuki, Vincenza, oraz wydawca i komentator traktatu architektonicznego Vignoli (1583), dalej Giovanni Battista Benedetti (*Diversarum speculationum mathematicarum et philosophicarum liber*, Turyn 1585) oraz Guidobaldo del Monte (*Perspectivae libri sex*, Pesaro 1600). Ów rozkwit nauk mierniczych, matematyczno-projekcyjnych (perspektywicznych) i optycznych przełożył się w spektakularny sposób na praktykę badawczą – na doświadczenia w obserwacjach teleskopowych Galileusza. Ten z kolei służył poradą malarzowi Lodovicowi Cigoliemu, czy to w malowaniu globu księżyca pod stopami Immaculaty we fresku w Cappella Paolina przy Santa Maria Maggiore w Rzymie (1610–1612) – słynna historia opisywana przez Panofsky'ego![51] – czy też w pracach nad jego niewydanym traktatem *Prospettiva pratica*.

Ten włoski nurt optyki projekcyjno-perspektywicznej miał istotne znaczenie inspirujące dla wzorników architektonicznych oraz samych obrazów Hansa Vredemana de Vriesa, z ich skomplikowanymi rzutami perspektywicznymi, oraz traktatów kolejnych „perspektywistów" holenderskich: Hendricka Hondiusa, Samuela Marolois, Salomona de Caus czy Simona Stevina. Miał też niebagatelny wpływ na François d'Aguilon – Franciscusa Aguiloniusa, z którym przy wydaniu kompendium o optyce współpracował sam Rubens. Aguilonius był rektorem jezuickiego domu profesów w Antwerpii i poważanym uczonym. Rubens zaprojektował siedem ilustracji winietowych do jego fundamentalnego w Niderlandach dzieła *Opticorum libri sex* (Antwerpia 1613). Było ono konserwatywną syntezą tradycji optyki antycznej, arabskiej, średniowiecznej i renesansowej – od Arystotelesa, przez Alhazena i Witelona, po Commandina i Guidobalda. Choć więc nie stanowiło przełomu w nauce na skalę dokonań Keplera, Galileusza czy Kartezjusza, to jednak było tekstem przydatnym dla poznania rudymentów optyki. Martin Kemp wskazał na wyraźny jego praktyczny wpływ na kompozycję przestrzeni, światła i kolorów w twórczości Rubensa.[52]

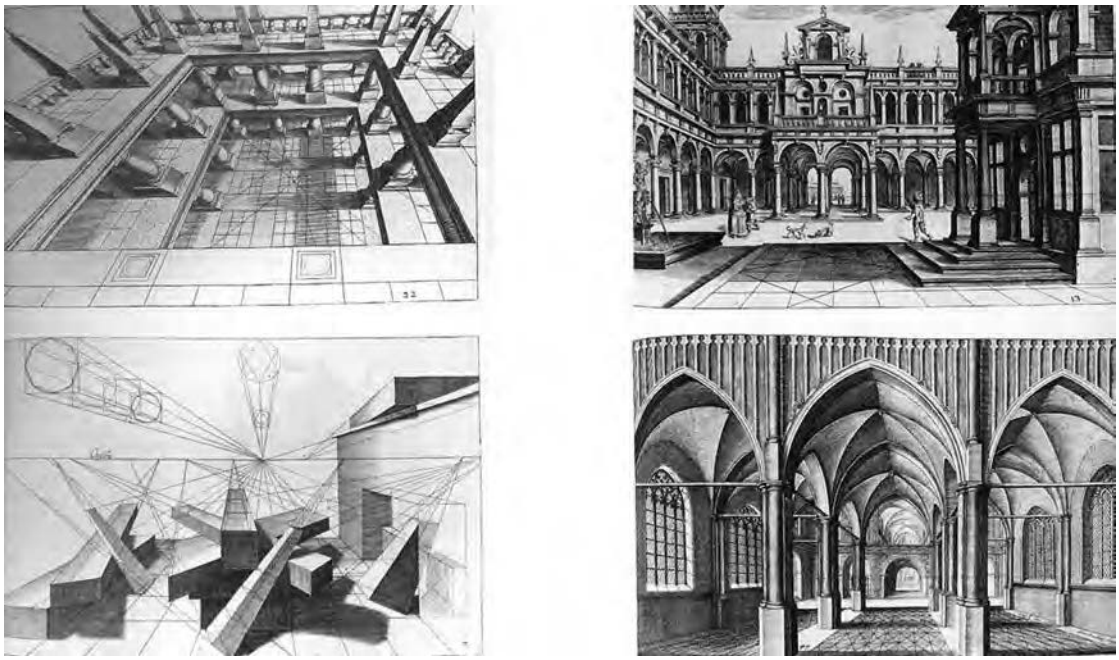
W 1983 roku Svetlana Alpers w swej, omawianej tu już książce, *The Art of Describing*, rozpropagowała tezę o głębokim wpływie optycznych koncepcji Keplera na wyobraźnię artystów holenderskich i ich sposób obserwowania świata oraz pojmowania obrazu.[53] Kepler w *Ad Vitelonem paralipomena* (1604) pisał o projekcji widoku na siatkówce jako o „malującym się" na niej obrazie: „ut pictura, ita visio" – widzenie jest

niczym malowany obraz.[54] Cóż, metafora to wprawdzie nader efektowna, ale tylko metafora. Kepler traktował ją jedynie jako powierzchowne porównanie, retoryczny frazes, a nie jako definicję – ani widzenia, ani obrazowania. Luźna metafora dawnego uczonego posłużyła jednak Alpers jako uzasadnienie i fundament dla „naoczności" i „czysto wizualnego" aspektu malarstwa holenderskiego i jego funkcji optycznie wiernego odbicia rzeczywistości. Koncepcja Keplera miałaby być, wedle Alpers, wyróżnikiem postawy Holendrów – empirystów wobec teoretyzującej postawy Włochów. Tezy tej nie da się wszelako obronić. Nie może być ona kluczem interpretacyjnym do tego malarstwa, w każdym razie kluczem o historycznym uzasadnieniu. Johannes Kepler (1571–1630) nigdy nie był w Holandii. Wyrósł w niemieckim środowisku naukowym. Studiował w protestanckiej Tybindze, gdzie zetknął się z teorią Kopernika, której miał się stać żarliwym propagatorem. Działał w Grazu, Pradze, Linzu, Ulm i Żaganiu. Był autorem traktatu *Dioptrices* (1611) i wynalazcą lunety dwusoczewkowej zbieżnej. Jego koncepcja obrazu malowanego przez barwne promienie światła na wypukłym „ekranie" siatkówki z odwróceniem widoku o 180° – jak podkreśla Martin Kemp – nie pozostawiła żadnego konkretnego śladu ani w niderlandzkim piśmiennictwie optycznym, ani w samym malarstwie holenderskim.[55] Nie zaowocowała, na przykład, obrazami oddającymi czy imitującymi ową wypukłą powierzchnię projekcji. Co więcej, system optyczno-astronomicznych obserwacji Keplera, z jego powiązaniem matematycznych projekcji z wykoncypowaną neoplatońską kosmologią[56], nie oferował artystom żadnych nowych pomysłów, dających się praktycznie zastosować w imitowaniu obrazu rzeczywistości. Ba, niektóre aspekty jego teorii – pisze Kemp – jak na przykład 180-stopniowy kąt widzenia, mogłyby tylko komplikować i tak już trudny problem optycznego odwzorowania świata.[57]

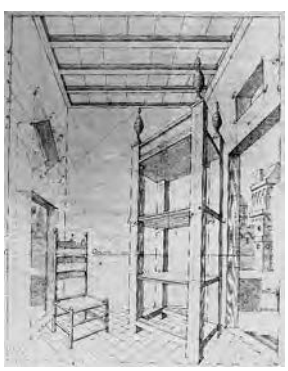
I bez owego rzekomego, forsowanego przez Alpers wpływu Keplera, siedemnastowieczna Holandia sama w sobie była ośrodkiem żywej nauki optycznej i produkcji podręczników, traktatów, wzorników i wreszcie różnorakich instrumentów optycznych. Słynęła jako centrum wyrobu soczewek i szlifowania szkła. Tu przecież wynaleziony został (Zacharias Janssen ok. 1590) i udoskonalony mikroskop (300-krotne powiększenie – Antonie van Leeuwenhoek, ok. 1677).[58] Holenderscy teoretycy optyki, Salomon de Caus i Samuel Marolois, projektowali i opisywali pomysłowe aparaty służące do odwzorowań i projekcji perspektywicznych; zaś Cornelis Drebbel, Holender, który szmat czasu spędził na dworze londyńskim, zasłynął ze zręczności w konstruowaniu *camera obscura*, podziwianej entuzjastycznie w 1622 roku przez Constantijna Huygensa.[59] Ta optyczna maszyna (il. 4) – której zasada działania znana była zapewne już Alhazenowi i jego średniowiecznym kontynuatorom[60], a także Leonardowi, a którą wykorzystywali najprawdopodobniej malarze już od czasów Jana van Eyck i Mistrza



4. Camera obscura. Johannes Zahn, *Oculus artificialia teledioptricus*, Würzburg 1685



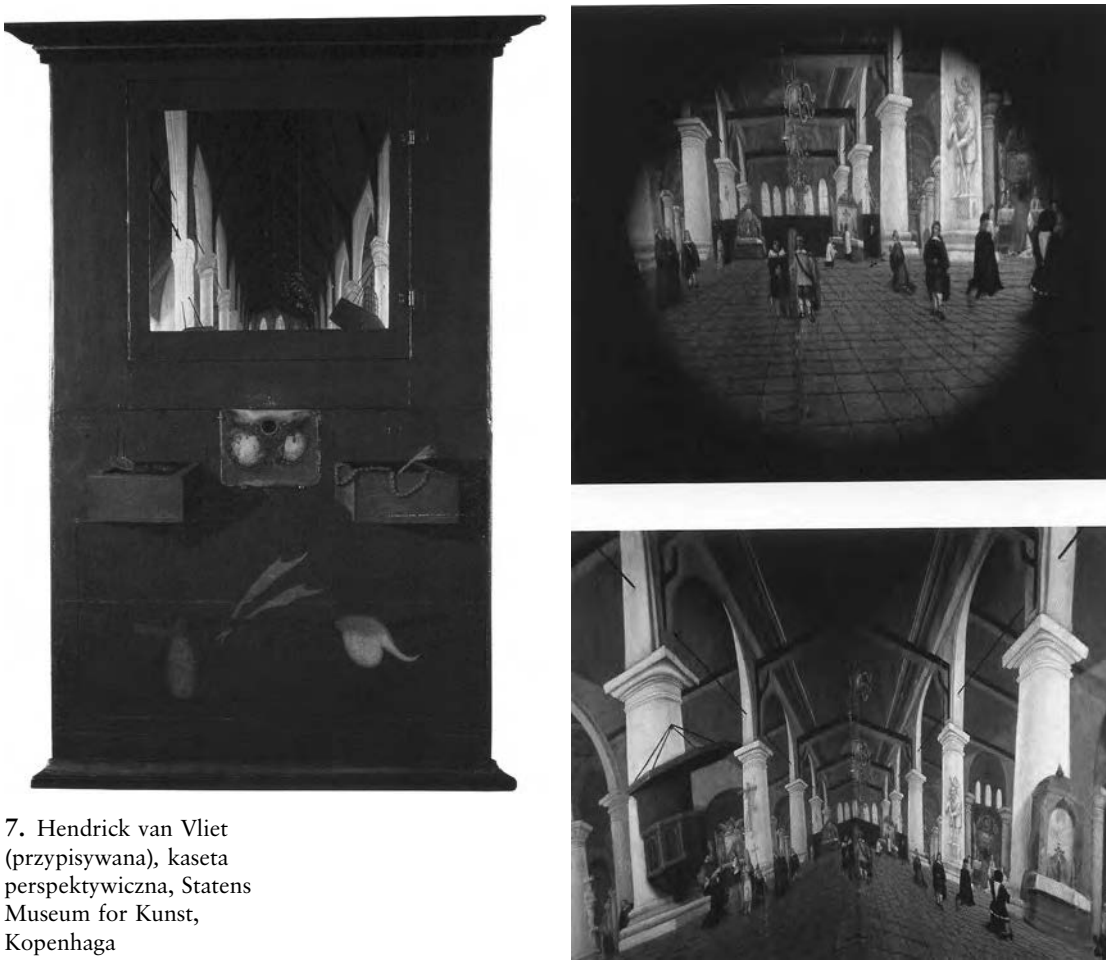
5. Hans Vredeman de Vries, projekcje perspektywiczne i widoki imaginacyjnej architektury, ilustracje w: *Perspective*, Haga–Lejda 1604–1605



6. Hendrick Hondius, projekcja perspektywiczna, ilustracja w: *Institutio artis perspectivae*, Haga 1622

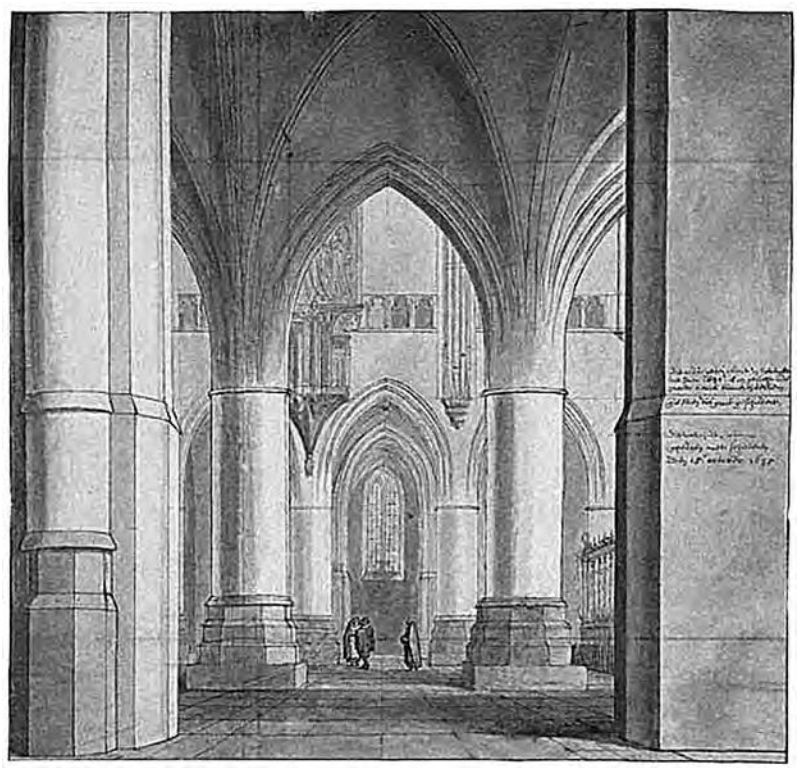
z Flémalle[61] – opisana została przez Girolama Cardana w 1550 roku (*De Subtilitate*) oraz Daniela Barbara w roku 1569 (*La pratica della perspettiva*).[62] W Holandii XVII wieku była dobrze znana, posługiwało się nią wielu malarzy, m. in. Johannes Torrentius i Jan van der Heyden[63] oraz Vermeer.[64] Wynikiem poznania mechanizmów iluzyjnych, osiąganych w „maszynach" czy aparatach perspektywicznych, były kasety perspektywiczne (*perspectifkasjes*), konstruowane przez malarzy delfckich: Carela Fabritiusa, Samuela van Hoogstratena i Hendricka van Vliet (il. 7, 24, tabl. 47–48).[65] O stosowanie stereometrycznych i geometrycznych przyrządów do projekcji przestrzenno-perspektywicznej nie bez racji podejrzewani są amsterdamscy i delfccy malarze wnętrz architektonicznych – *kerkinterieurs* – Pieter Saenredam (il. 8–9), Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet i Emanuel de Witte.[66]

Te praktyczne zastosowania geometrii optycznej w malarstwie możliwe były dzięki popularności teoretycznych traktatów i wzorników z tego zakresu, publikowanych w Holandii od początku XVII wieku.[67] Zasady projekcji perspektywicznej upowszechniły wśród malarzy niderlandzkich ryciny Hansa Vredemana de Vriesa, malarza, grafika i projektanta architektury, artysty prawdziwie kosmopolitycznego, działającego w wielkich miastach Niderlandów i Niemiec oraz na dworze rudolfińskim w Pradze.[68] Szczególne znaczenie miała pod tym względem jego dwutomowa książka *Perspective* (Haga–Lejda 1604–1605 – il. 5). Jego sukcesorem na tym polu był Hendrick Hondius, grafik, rytownik, wydawca i fortyfikator, autor podręcznika *Institutio artis perspectivae*



7. Hendrick van Vliet (przypisywana), kaseta perspektywiczna, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

(Haga 1622, wyd. franc. 1625 – il. 6). On to był wydawcą kolejnych traktatów Samuela Marolois, ilustrowanych rycinami własnymi Hondiusa i Hansa Vredemana de Vriesa. Marolois, matematyk i projektant fortyfikacji, autor *Opera mathematica* (Haga 1614 i kolejne wydania[69]), przysłużył się walnie do przyswojenia sobie przez holenderskich malarzy reguł matematycznej projekcji perspektywicznej, opracowanych wcześniej przez uczonych włoskich (Commandino, Benedetti, Guidobaldo). Wiedzę tę upowszechniali także Salomon de Caus (*La perspective*, Londyn 1612) i zwłaszcza Simon Stevin, piszący po niderlandzku, a nie po łacinie (*De Deursichtighe*, Lejda 1605). Stevin wyraźnie oddziałał na geometryczno-perspektywiczną konstrukcję widoków wnętrz kościelnych Pietera Saenredama, najwybitniejszego mistrza holenderskich *kerkinterieurs* w pierwszej połowie XVII wieku (il. 8–9).[70] Wszystko to obala absurdalną tezę Svetlany Alpers o rzekomej opozycji „perceptualistycznej" i „wizualno-empirycznej" postawy holenderskich malarzy



9. Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie*, rysunek konstrukcyjny, 1634, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

wobec włoskiej postawy abstrakcyjnego „teoretyzowania" (*picturing – theoretising*).[71] Przeczy już temu wyraźna współzależność między teoretykami optyki (będącymi zarazem przecież praktykami: inżynierami, mierniczymi, budowniczymi i konstruktorami aparatów optycznych, albo, jak Vredeman de Vries czy Hondius, artystami) a malarzami wykorzystującymi ich teorematy, wykresy i recepty perspektywiczne. Dopiero przystępnie i pragmatycznie ujęta teoria dała – w połączeniu z cierpliwą praktyką malarzy „perspektywistów" od Vredemana de Vriesa, przez Saenredama, po Vermeera, Hoogstratena i van der Heydena – dogłębną wiedzę i umiejętność tworzenia iluzji przestrzeni i kształtu przedmiotów, tak znamienną dla wielu nurtów malarstwa holenderskiego.

8. Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie*, 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie – **zob. tabl. 2**

I.6. „Kultura ciekawości" w Holandii: kolekcjonerzy i koneserzy sztuki

Powstaje pytanie: dla kogo właściwie przeznaczone były obrazy, wciągające widza w intrygującą grę? Kto mógł je kupować, zbierać i dekorować nimi ściany swego domu? Wiemy, że niektóre, choć z rzadka, przeznaczone były do wnętrz kościołów i innych budowli

komunalnych, jak opisywana *Tablica rybołówstwa* van Beyerena (il. 3). Większość jednak miała zapewne służyć ozdobie prywatnych domów (il. 27). Ale też żadne dokumenty źródłowe ani inwentarze nie zawierają określeń ani opisów, pozwalających jednoznacznie identyfikować obrazy „dialogujące" z widzem. Jest jeden tylko wyjątek – dom Samuela van Hoogstratena. Już po śmierci właściciela (1678), około roku 1700, opisuje go Arnold Houbraken: „Widziałem to, co pozostało w tym domu: tu i ówdzie jakieś Jabłko, Gruszka albo Cytryna na kredensowej półce, gdzie indziej pantofel albo but namalowany na wyciętej deseczce, albo też [suszone] flądry malowane na pobielonym płótnie, wycięte i powieszone tu i tam na gwoździu gdzieś za drzwiami – namalowane tak łudząco [*zoo bedrieglyk geschildert*], że można się łatwo pomylić i wziąć je za rzeczywiste suszone flądry."[72] Nie wiadomo jednak, czy można ten przekaz traktować jako symptomatyczny dla wnętrz typowych mieszczańskich czy patrycjuszowskich domów holenderskich. Po pierwsze, jest on bowiem opisem specyficznego domu – domu artysty, wyspecjalizowanego w gatunku *trompe-l'oeil* i wszelakich iluzyjnych „sztuczek" malarskich (por. il. 10, 136); jasne więc, że takie właśnie obrazy w tym domu być musiały. Po drugie, jest to źródło bardzo późne, spisane przez Houbrakena w ostatniej już ćwierci XVII stulecia (a wydane dopiero 1718–1721) i nie może zatem odnosić się do typowej dekoracji domostw z okresu 1580–1660.

Czy zatem istniały w ówczesnej Holandii prywatne kolekcje, otwarte na gromadzenie obrazów prowadzących grę z widzem i wszelkiej maści iluzyjne sztuczki? Kolekcje o przemyślanym profilu, wykoncypowane i erudycyjne? Czy obrazy takie tworzono także ku ozdobie rezydencji książąt orańskich? Czy była to sztuka produkowana dla kolekcjonerskich potrzeb dworów – czy to holenderskiego dworu książęcego, czy też innych dworów europejskich? Postaram się tu przedstawić nieco obszerniej kolekcjonerskie gusta dworów orańskiego i skoligaconych z nim dworów zagranicznych. Z przebogatej panoramy kolekcjonerstwa mieszczańskiego będę jednak zmuszony wybrać już tylko znamienne przykłady. Dla tematu tej książki jest ważne zarazem, by zarysować mentalność i gusta elity intelektualistów, towarzyszących kolekcjonerom w ich wyborach albo tworzących kolekcje własne. A więc przedstawić nową na przełomie wieków XVI i XVII grupę ludzi sztuką zainteresowanych, a jej nie uprawiających: uczonych „dyletantów", miłośników, „amatorów", znawców (*dilletanti*, *amatori*, *connaisseurs*). Kogóż bowiem podejrzewać o fascynację optycznymi trikami, obrazami-„gierkami", wizualnymi „zabawkami" – jeśli nie ich właśnie?...

10. Samuel van Hoogstraten, *Perspektywa: iluzyjne wnętrze domu*, ok. 1662, The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucester – **zob. tabl. 3**

Constantijn Huygens i dwór orański

11 maja 1629 roku, w obozie wojskowym pod 's-Hertogenbosch, obleganym przez armię Fryderyka Henryka, sekretarz księcia, Constantijn Huygens (il. 11), postanowił pisać autobiografię. Miał wtedy 33

lata i był u szczytu kariery męża stanu, uczonego i humanisty, cieszącego się pozycją jednego z najwyższych autorytetów w holenderskim życiu społecznym i kulturalnym.[73]

Urodził się w 1596 roku w Hadze. Jego ojciec Christiaan był sekretarzem Wilhelma I Orańskiego. Wychował go w duchu kalwińskim, dalekim jednak od obskuranckiego rygoryzmu, przedkładając nadeń światły model wszechstronnej edukacji dworsko-humanistycznej. Constantijn szkolił się w naukach ścisłych, przyrodniczych i historycznych, poznawał literaturę, retorykę, etykę i filozofię, studiował też prawo na uniwersytecie w Lejdzie. Oczywiście, wyćwiczył się biegle w łacinie i grece oraz językach nowożytnych, używanych przez kosmopolityczne środowiska dworskie ówczesnej Europy; znał, poza niderlandzkim, włoski, francuski, niemiecki, angielski i hiszpański. Ojciec zadbał też o jego erudycję w dziedzinie poezji, muzyki i sztuki. W 1611 roku zlecił grafikowi Hendrickowi Hondiusowi udzielanie synowi lekcji rysunku (jako nauczyciel brany był najpierw pod uwagę Jacques de Gheyn Mł., odrzucił jednak propozycję).[74] Pozwoliło to młodemu Huygensowi zajmować się potem amatorsko projektowaniem architektury.[75] Wykształcony także muzycznie, Constantijn nauczył się perfekcyjnie grać na skrzypcach i lutni; w wieku 11 lat dawał publiczne koncerty w kręgach dyplomatów i dworzan haskich; później koncertował też przed Karolem I, królem Anglii i Szkocji. Skomponował potem ponad 800 utworów (39 zachowanych wydano w *Pathodia sacra et profana*, Paryż, 1639). Odbył wiele podróży, poznał Włochy, Anglię, Niemcy. W czasie praktyki dyplomatycznej przebywał wielokrotnie w Wenecji i Londynie. W 1625 roku mianowany został sekretarzem Fryderyka Henryka i do końca swego długiego życia (zm. w 1687) miał pozostać w służbie kolejnych orańskich stadhouderów (namiestników Republiki Niderlandów): Wilhelma II i Wilhelma III. Pełnił szereg ważnych misji dyplomatycznych, niekiedy bardzo trudnych, jak funkcja posła u dworu Ludwika XIV, króla Francji, w latach 1661–1665. Był światowcem, obeznanym z obyczajami europejskich dworów oraz środowisk naukowych i artystycznych. Miał kontakty z wieloma wybitnymi postaciami świata polityki i nauki.[76] Znał osobiście Francisa Bacona i Johna Donne'a (którego pisma tłumaczył), korespondował z Kartezjuszem, z Corneille'em dyskutował o języku poezji i zasadach wersyfikacji francuskiej. Znał też dobrze wszystkich właściwie holenderskich pisarzy. Związani z nim byli filologowie i poeci: Daniël Heinsius, Pieter C. Hooft, Gerbrand A. Bredero, Joost van den Vondel, a jego początkom literackim patronował Jacob Cats. Zatrudniał dla siebie bądź dla księcia orańskiego malarzy: Rembrandta, Honthorsta, Jordaensa i całą rzeszę innych artystów z różnych środowisk.

11. Thomas de Keyser, *Portret Constantijna Huygensa z sekretarzem*, 1627, The National Gallery, Londyn

Kosmopolityzm i etos uczonego – obywatela uniwersalnej Rzeczypospolitej Nauk i Sztuk, a zarazem wytrawnego dworskiego *gentiluomo*, łączył Huygens z głęboką czcią dla rodzimej tradycji, kultury i pejzażu.

Doskonałym tego wyrazem – doskonałym także literacko – są jego utwory poetyckie. W poemacie *Batava Tempe* (1621) chwali urodę Hagi i pięknej lipowej alei na Voorhout, gdzie mieszkał, porównuje ją z innymi miastami oraz opisuje życie codzienne w różnych porach dnia i roku, przenosząc w realia niderlandzkie tradycję Wergiliuszowej i Teokrytowej bukoliki oraz włoskiej poezji sielskiej. W napisanym w Anglii poemacie *De uytlandige Herder* (*Pasterz na obczyźnie*, 1622) Huygens wkłada w usta samotnego pasterza, siedzącego na nadmorskiej plaży, pieśń skargi i tęsknoty za ojczystym pejzażem, którego wspomnienie czyni go obojętnym na uroki przyrody obcego kraju, pięknej o tyle tylko, o ile przypomina niderlandzką krainę diun. *Stedestemmen* (*Głosy miast*, 1624) to cykl wierszy o miastach holenderskich, ich chwalebnej historii i teraźniejszości. Przeniesieniem modelu włoskiej *villeggiatura* w obszar pejzażu niderlandzkiego i rodzimej wiejskiej kultury życia arystokratycznego jest poemat *Hofwijck* (1651), opisujący własną rezydencję podmiejską i jej ogród. *Zee-straet* (*Droga nad morze*, 1667) stanowi panegiryk na cześć połączenia drogowego Hagi z wybrzeżem, którego był inspiratorem i fundatorem. Pochwała rozsądnego stylu życia Holendrów kryje się w satyrze *Kerkyraia mastyx, 't Kostelijk mal* (1622), ośmieszającej modę na cudzoziemszczyznę w strojach. W farsie *Trintje Cornelis* (1653) Huygens, adaptując awanturniczy wątek z *Dekamerona* Boccaccia – wątek zemsty uwiedzionej niewiasty – udowodnił, że potrafi zejść z wysokiego poziomu języka dworskiego w obszar potocznej mowy: z fenomenalną sprawnością i lingwistyczno-filologiczną zręcznością zderzył tam dialekty niderlandzkie – holenderski i południowobrabandzki. Poezja Huygensa – wciąż żywa i poruszająca, co wcale nieczęste w dziedzictwie dawnej literatury niderlandzkiej – zawiera w sobie oba aspekty, które interesują nas w odniesieniu do siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej: realizm i konceptyzm. Jest fenomenalna w opisie, rejestracji i dokumentowaniu rodzimego świata: pejzażu, widoków, pogody i klimatu, codziennego życia, a zarazem konceptystyczna, bo finezyjnie i efektownie rozgrywa różne konwencje i tropy tradycji literackiej: raz jest klasyczno-antyczna w stylu, kiedy indziej barokowo-włoska, z ducha Mariniego; zaskakuje czytelnika śmiałymi porównaniami i metaforami, intryguje efektownymi obrazami literackimi. Słowem, jest to poezja perswazyjno-retoryczna. Tak jak obrazy, ryciny i rysunki holenderskich mistrzów, którymi tu będziemy się zajmować.

Bezcennym źródłem naszej wiedzy o zainteresowaniach i poglądach Huygensa w dziedzinie sztuki jest jego autobiografia, pisana po łacinie w latach 1629–1631.[77] Najsłynniejszym jej fragmentem, analizowanym wielokrotnie przez badaczy, jest nader inteligentne porównanie twórczości młodych lejdejczyków: Rembrandta i Lievensa, wykazujące wnikliwość oka, przenikliwość intelektu i analityczną sprawność pojęciową konesera-erudyty.[78] Ale równie ciekawa jest jego relacja ze

znajomości z innymi artystami (lub wiedzy o nich), mająca być swoistym *who is who* ówczesnej sztuki holenderskiej. Huygens wymienia blisko trzydziestu artystów. Dwaj z nich omówieni są poza wykazem najważniejszych, zdaniem autora, malarzy niderlandzkich. Hendrick Hondius pojawia się w rozdziale autobiografii, w którym jest mowa o własnej edukacji Huygensa w dziedzinie rysunku, a Joris Hoefnagel w części poświęconej sprawom rodzinnym – jako jego wuj. Właściwy passus, poświęcony przeglądowi artystów, uznanych za wybitnych, służy gloryfikacji rodzimej sztuki i zarazem ukazaniu własnych wyborów artystycznych. Niewielu twórców zyskuje tu pełniejsze określenie i baczniejszą uwagę. Jacques de Gheyn II jest scharakteryzowany jako „artysta najwyższego poziomu" i genialny grafik, doskonały malarz i projektant ogrodów; o jego synu Jacques'u III dowiadujemy się, że odziedziczył talenty ojca, lecz przez lenistwo je zaniedbał; Huygens podkreśla przy tym osobistą przyjaźń z oboma artystami. Hendrick Goltzius określony został jako największy grafik, jaki kiedykolwiek działał w dziejach, lecz słabszy malarz. Rubens występuje tu w roli „jednego z siedmiu cudów świata", jako „książę malarzy", „Apelles między malarzami". Następnie Huygens opisuje dwóch malarzy portretów. Jana van Ravesteyna z Hagi uznaje za doskonałego portrecistę, który niesłusznie, jego zdaniem, pozostaje niedoceniany. Michiel van Mierevelt natomiast jest w tej dziedzinie prawdziwym *princeps*, dziedzicem tradycji największych mistrzów portretu – Holbeina i Pourbusa, szkoda tylko, że obecnie jego twórczość nie dorównuje tej z wcześniejszych lat. Obok tego obszerniejszego omówienia sześciu artystów Huygens wymienia jeszcze ponad dwudziestu innych, m.in.: Honthorsta, Bloemaerta, Lastmana, Jana Wildensa, Cornelisa van Poelenburcha, Mosesa van Uyttenbroecka (Wttenbroecka), Esaiasa van de Velde, Jan van Goyena. Zwraca uwagę na rozkwit malarstwa pejzażowego (co odzwierciedla szczególne zainteresowanie obrazowaniem przyrody, widocznym w jego poezji): „Wysyp [plon] malarzy pejzażu jest w naszych Niderlandach zaiste tak wielki i tak już słynny, że kto by chciał ich wszystkich wymienić, jednego po drugim, musiałby zapełnić całą książkę."[79] Charakterystyczne w tym wyborze pejzażystów jest naturalne zestawienie italianistów – jak Poelenburch, malujący fantazyjne krajobrazy przypominające scenerię włoskiej Kampanii, czy Wttenbroeck, tworzący wizje malowniczych gęstwin leśnych i pejzaże pastoralne – z mistrzami jednotonalnych, realistycznych widoków, jak van de Velde i van Goyen. Widać w tym znamienną dla Huygensa postawę, łączącą modną fascynację Italią, jej kulturą i przyrodą, z przywiązaniem do rodzimego pejzażu Niderlandów. Dalej Huygens daje długą relację z działalności Rembrandta i Lievensa w Lejdzie, by na koniec zająć się jeszcze obszernie postacią Johannesa Torrentiusa. Chwali jego „nieporuszone przedmioty" (martwe natury) za nieprześcignioną sugestywność w oddaniu materii szkła, gliny i metalu oraz refleksów światła (il. 22), a gorszy się nieprzystojnymi

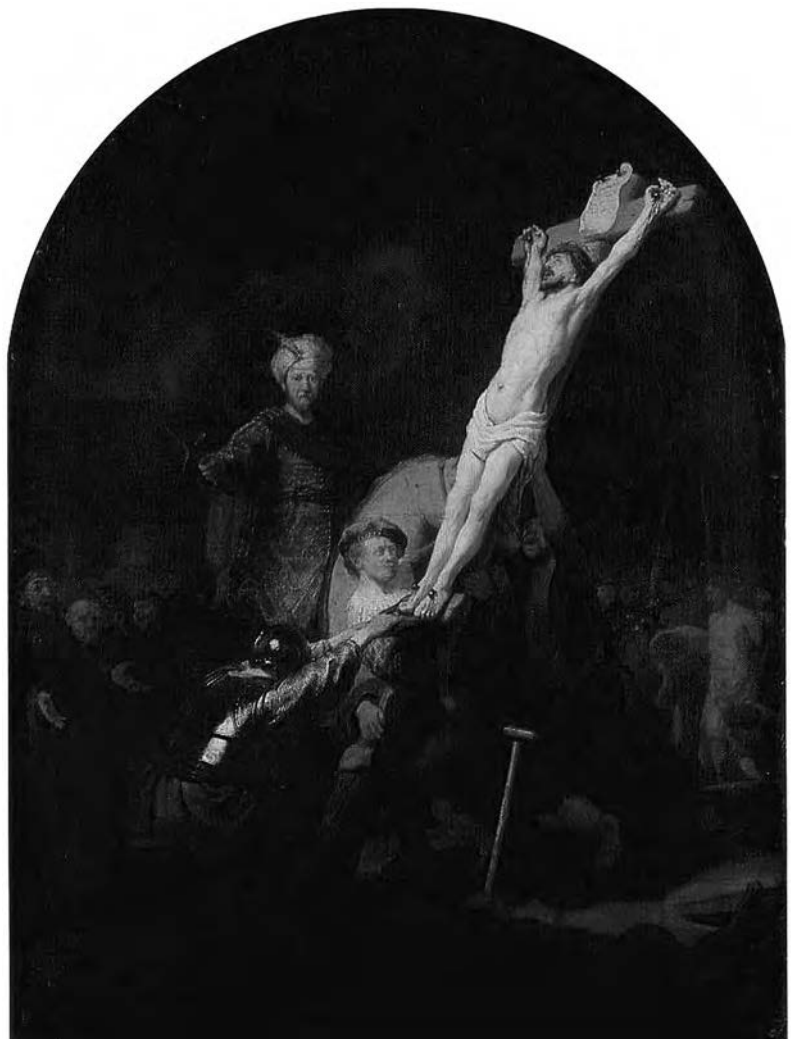
scenkami figuralnymi. Pisze o zawiści Jacques'a de Gheyna wobec dokonań Torrentiusa, która skłoniła go do konkurowania z nim w dziedzinie martwych natur. Wyraźnie fascynuje go też awanturniczy rys biografii Torrentiusa oraz domniemana przynależność do sekty różokrzyżowców.[80]

Dokonany przez Huygensa przegląd artystów niderlandzkich nie był bynajmniej naukowo-historycznym wykazem czy historiograficzną syntezą. Był osobistym spojrzeniem na współczesną sztukę, subiektywnym wyborem autorskim. Huygens opisał artystów, których osobiście znał – a z niektórymi pozostawał nawet w przyjaźni – lub takich, których dzieła oglądał i zapamiętał. Ale – nie wszystkich; niektórych pominął z nieznanych powodów, jak autora swego reprezentacyjnego portretu z 1627 roku, Thomasa de Keysera (il. 11). Z relacji Huygensa wyczytać można jego prywatną hierarchię wartości i ocen. Punktem odniesienia był dlań niewątpliwie „mistrz nad mistrze" – Rubens, także dlatego, że znał go i cenił jako dyplomatę, dworzanina i wielkiego pana. Jego holenderskim odpowiednikiem był dla Huygensa Goltzius, w pewnym stopniu także Bloemaert, Lastman i Honthorst. Sławie Rubensa mieli dorównać w przyszłości, wedle przewidywań autora, dwaj młodzi lejdejczycy: Rembrandt i Lievens. Polem, na którym wyróżniać się miała ojczyzna Huygensa, było malarstwo krajobrazowe. Wyraźnie cenił też iluzyjny realizm martwych natur (przykład Torrentiusa i de Gheyna).

12. Gerrit van Honthorst, *Portret Fryderyka Henryka Orańskiego*, 1631, Huis ten Bosch, Haga

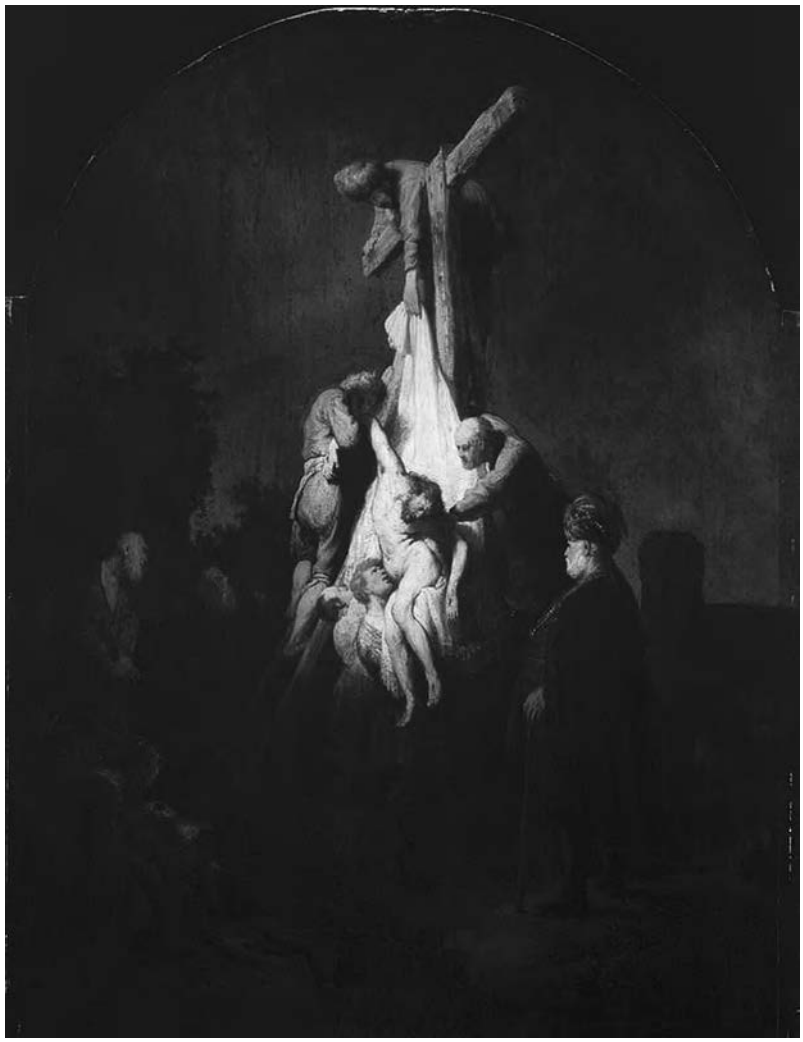
Dwór orański w Hadze, w porównaniu do innych ośrodków władzy monarszej w Europie, pozostawał aż do czasów Fryderyka Henryka i jego doradcy Huygensa bardzo miernym protektorem sztuk. Zlecenia artystyczne za rządów Wilhelma I i Maurycego – stadhouderów w latach 1581–1584 i 1584–1625 – były mizerne. Jeśli w pierwszym okresie było to zupełnie zrozumiałe – trwała wojna i cały wysiłek społeczny na nią był skierowany – to po 1609 roku, po rozejmie z Hiszpanią i nastaniu pokojowej stabilizacji, niemal kompletny brak zainteresowania księcia Maurycego sztukami i naukami daje się wyjaśnić jedynie jego osobowością przywódcy wojskowego – człowieka spod znaku Marsa, a nie Minerwy, Apollina czy Muz.[81] Zatrudnienie jako stałego portrecisty Michiela van Mierevelta z Delft trudno uważać za przejaw jakiegokolwiek kreowania sztuki na dworze; zlecenia na wykonanie wizerunków książęcych u tego renomowanego malarza mieszczańskiego miały czysto pragmatyczny i doraźny charakter. Ten profil zleceń utrzymał się jeszcze w początkach panowania Fryderyka Henryka i jego ambitnej małżonki, Amalii van Solms (il. 12–13). Dopiero z czasem, gdzieś około 1630 roku, kryptomonarchiczne aspiracje polityczne pary książęcej znalazły odzwierciedlenie w sztuce.[82] Małżonkowie – stadhouderowie traktowali jednak sztukę nie z pozycji

13. Rembrandt, *Amalia van Solms*, 1632, Musée Jacquemart-André, Paryż



14a. Rembrandt, *Podniesienie krzyża* 1632/1633, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

wyrafinowanych miłośników, nie wedle modelu erudycyjnych *litterati* czy *dilletanti*, jak inni monarchowie: Filip II hiszpański, cesarz Rudolf II, Jakub I angielski czy Chrystian IV duński, lecz czysto instrumentalnie, jako narzędzie budowania prestiżu międzynarodowego. Dlatego zupełnie automatycznie i bezrefleksyjnie przyjmowali najprostszy, powszechny standard gustu dworskiego, bez sięgania do rodzimych zasobów artystycznych. A zatem uznawali kanon, na który składała się tradycja „wielkich mistrzów dawnych" – renesansowych mistrzów włoskich (ale już nie północnych: Dürera czy Lucasa van Leydena), twórczość malarzy flamandzkich oraz caravaggionistów utrechckich. Spośród artystów współczesnych uznawali więc tych, którzy identyfikowani byli jako rozwijający konwencję włoską: Rubensa, van Dycka, Honthorsta. Na



14b. Rembrandt, *Zdjęcie z krzyża*, 1632/1633, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

kupowanie czy zatrudnianie współczesnych wielkich malarzy włoskich brakowało im środków, wiedzy i kontaktów dyplomatyczno-kolekcjonerskich. Zadowalali się przeto ich flamandzkimi czy utrechckimi „naśladowcami". Zapewne nie bez swoistej *Schadenfreude*, satysfakcji ze złośliwej konkurencji, jaką dawać mogła świadomość „podkupowania" mistrzów antwerpskich namiestnikom południowych Niderlandów, a nawet samemu „arcykatolickiemu" monarsze hiszpańskiemu. Z artystów rodzimych tylko Gerrit van Honthorst, *capo* utrechckiego środowiska caravaggionistycznego, zresztą już wtedy podążający wyraźnie ku klasycyzującej formule stylistycznej, objęty został świadomą protekcją Orańczyków. Opromieniony sławą malarza markiza Giustinianiego i kardynała Scipiona Borghese w Rzymie oraz królowej czeskiej Elżbiety

Stuart, uzyskał zamówienia na dekorację nowej rezydencji Honselaarsdijk pod Hagą i stał się pierwszym portrecistą dworu orańskiego (il. 12). W inwentarzu majątku stadhoudera z lat ok. 1632–1633 wymienione są też dzieła innych italianizujących artystów: 12 pejzaży włoskich Cornelisa van Poelenburcha, po pięć obrazów Hendricka van Balena i Paulusa Moreelse, po jednym Jana van Bijlerta, Mosesa van Wttenbroecka, Paula Brila, Jana Brueghla, Alexandra Keyrinxa. Z malarzy rodzimych, niezwiązanych z formułą włoską, występuje tam tylko marynista Hendrick Vroom, ale tu kryterium doboru stanowiła jego wielka renoma jako dokumentalisty triumfów holenderskiej i brytyjskiej floty oraz artysty z kręgu dworu londyńskiego – projektanta słynnych tapiserii, wykonanych dla angielskiego lorda admirała Charlesa Howarda (il. 213). Podobnie nie dziwi obecność aż czterech dzieł Roelanta Saverya z Utrechtu, znanego jako niegdysiejszy malarz dworu cesarza Rudolfa II w Pradze.

Usiłowania Huygensa, który chciał wypromować na dworze Lievensa i Rembrandta, powiodły się połowicznie. Żaden z nich nie został artystą nadwornym Fryderyka Henryka (tę karierę Lievens zrobi dopiero po śmierci księcia, za czasów jego następcy Wilhelma II, już po pobycie w Londynie i dzięki renomie dworskiego malarza Stuartów). Ich pojedyncze obrazy były jednak kupowane przez parę książęcą[83], a Rembrandt zyskał nawet zlecenie na serię siedmiu obrazów z życia Chrystusa (w tym pięciu tworzących cykl *Pasji*, 1632/1633–1639, dziś w Alte Pinakothek w Monachium – il. 14).[84] Jest przy tym symptomatyczne, że tak długo wykonywał to zamówienie (od 1632 do 1646 roku), nie dotrzymywał terminów i musiał wykłócać się o zapłatę. Najwyraźniej nie czuł się zobligowany do terminowości głębszym stosunkiem mecenas–artysta, traktując tę pracę jako wprawdzie bardzo dobrze płatne (600 guldenów za każdy obraz) i prestiżowe, ale tylko rutynowe zlecenie. Zlecenie – a nie wyzwanie, które miałoby gruntownie zmienić jego status. Nie wydaje się wcale, by Rembrandt chciał przeobrazić się wtedy z uznanego malarza patrycjatu w początkującego malarza nadwornego. Świadczy o tym ton korespondencji z Huygensem, pośrednikiem w tej transakcji. Najwyraźniej oczekiwano przy tym od Rembrandta (lub on sam tak rozumiał to zlecenie), że nie będzie tu innowatorem, lecz zmierzy się z Rubensem i innymi wielkimi mistrzami i będzie ich naśladował (stąd nawiązania kompozycyjne do *Zdjęcia z krzyża* i *Pokłonu Trzech Króli* Rubensa oraz *Assunty* Tycjana).

Zasługi Fryderyka Henryka na polu mecenatu artystycznego wyraźniejsze są w zakresie architektury niż sztuk obrazowych. Poznawszy nowy Whitehall Jakuba I Stuarta w Londynie i jego willę w Greenwich, jak też zamki wzniesione przez swego kuzyna Chrystiana IV duńskiego (Frederiksborg, Helsingør, Kopenhaga), książę poczuł potrzebę podniesienia splendoru poprzez budowę własnych rezydencji. Za radą

Huygensa i kuzyna Johana Mauritsa van Nassau-Siegen – dwóch znawców europejskiej mody architektonicznej (obaj wznieśli dla siebie w centrum Hagi nowoczesne, postpalladiańskie, willowe pałace miejskie, z których zachowała się siedziba tego drugiego: słynny Mauritshuis) – zatrudnił najwybitniejszych projektantów holenderskich: Jacoba van Campena i Pietera Posta.[85] Powstały rezydencje w Honselaarsdijk, Ter Nieuwburgh w Rijswijk i Noordeinde w Hadze, dziś już nie istniejące.[86] Ich wnętrza, dekorowane pod kierunkiem van Campena, zdobiły głównie obrazy malarzy oscylujących między caravaggionizmem a klasycyzmem: samego van Campena oraz Pietera de Grebbera, van Honthorsta, Paulusa Bora, Christiaena van Couwenbergha i Mosesa van Wttenbroecka.[87] Jest natomiast wysoce symptomatyczne, że kiedy Rembrandt spróbował dołączyć do tej kompanii orańskich malarzy-dekoratorów i wykonał wielkoformatowe *Oślepienie Samsona* (1636, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut – il. 15) jako dar dla Huygensa, obraz ten został przez sekretarza książęcego odrzucony. Był nazbyt gwałtowny, barokowy, drastyczny i nie przystawał do klasycyzującej konwencji, przyjętej na dworze.[88]

15. Rembrandt, *Oślepienie Samsona*, 1636, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M. – **zob. tabl. 4**

Najpoważniejszym przedsięwzięciem artystycznym, podjętym przez dwór haski, była dekoracja Oranjezaal w nowej rezydencji Huis ten Bosch pod Hagą, zbudowanej przez van Campena już po śmierci Fryderyka Henryka dla księżnej-wdowy Amalii (il. 16).[89] Wielki zespół gloryfikacyjnych *panneaux*, inspirowany Galerią Medycejską Rubensa w paryskim Palais de Luxembourg, wykonali pod kierunkiem van Campena w latach 1648–1652 mistrzowie flamandzcy: Jacob Jordaens, Theodoor van Thulden, Thomas Willeboirts Bosschaert, Gonzales Coques oraz holenderscy klasycyści lub klasycyzujący postcaravaggioniści: sam van Campen oraz Caesar Boëtius van Everdingen, Salomon de Bray, Pieter de Grebber, Gerrit van Honthorst i Christiaen van Couwenbergh, jak też holenderscy flamandyści: Jan Lievens i Pieter Soutman. W innych pomieszczeniach willi zawisły wielkie portrety Honthorsta i dzieła słynnych Flamandów: Rubensa, van Dycka, Gerarda Seghersa oraz ich holenderskich imitatorów: Govaerta Flincka i innych.

16. Oranjezaal w Huis ten Bosch, Haga, dekoracja malarska 1648–1652 – **zob. tabl. 5**

Dwór orański nie był zatem nigdy protektorem czy mecenasem innej sztuki, jak tylko oficjalnej, zgodnej z międzynarodowym kanonem, italianizująco-flamizującej. Nie zbierano tu (poza sporadycznymi przypadkami – np. Vroomem) obrazów w konwencji dokumentarnego realizmu, bliższego kolekcjonerstwu patrycjuszowsko-mieszczańskiemu, ani też dzieł w konwencji „gier i zabaw z widzem". Wyjątkiem wśród Orańczyków był daleki kuzyn Fryderyka Henryka – książę Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604–1679), w latach 1636–1644 gubernator Brazylii, reformator kolonialnej gospodarki, a zarazem wybitny protektor sztuk i nauk. Do Brazylii zabrał ze sobą grono uczonych i artystów, którzy mieli przebadać i udokumentować przyrodę i ludność

17. Albert Eckhout, *Orzechy kokosa* i *Ananasy i papaje*, ok. 1640–1645, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga – **zob. tabl. 6**

18. Albert Eckhout, *Indianie Tapuja*, ok. 1640, rysunek kredką w albumie *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków – **zob. tabl. 7**

egzotycznej krainy: fizyka i przyrodnika Willema Piso (Pies), kartografa i przyrodoznawcę Georga Markgrafa oraz malarzy Fransa Posta i Alberta Eckhouta.[90] Ci dwaj wykonywali seryjnie dzieła ilustrujące pejzaż, faunę i florę oraz życie tubylców (il. 17–18). Wynikiem działalności tych uczonych i artystów był fundamentalny korpus historii naturalnej Brazylii, ilustrowany mapami i rycinami, wydany pod redakcją Caspara van Baerle (Barlaeusa) w 1647 roku.[91] W rezydencji księcia w Hadze, pałacu Mauritshuis, powstała, istniejąca do pożaru w 1704 roku, galeria egzotycznych obrazów – dokumentów naukowych, a zarazem intrygujących osobliwości.[92] Podobną kolekcję zyskał w 1654 roku król duński Fryderyk III dzięki hojnemu darowi Johana Mauritsa w postaci 24 obrazów Eckhouta.[93] Warto dodać, że największy, bezcenny zbiór ponad 750 ilustracji dokumentacyjnych Eckhouta, odziedziczony po Maurycym przez elektorów brandenburskich i pochodzący ze zbiorów berlińskich, znajduje się dziś w krakowskiej Bibliotece Jagiellońskiej (il. 18).[94] Johan Maurits wpisał się zatem w szczególny nurt międzynarodowego kolekcjonerstwa – odmienny od obiegowego gromadzenia obrazów w guście włoskim – nurt, jaki rozwinął się w siedzibach europejskich monarchów, książąt i patrycjuszy, tworzących gabinety naturaliów, menażerie, wolaria i ptaszarnie, kolekcje osobliwości, „kamery perspektywiczne", sale studiów naukowych itp., wyrosłe z tradycji renesansowych *studioli*, takich, jak to stworzone przez Vasariego dla księcia Francesca I de' Medici we florenckim Palazzo Vecchio (1570–1572).[95]

Obce dwory europejskie

Pierwszym dworem europejskim, który stał się ośrodkiem protekcji artystów holenderskich XVII wieku, była Praga za panowania cesarza Rudolfa II Habsburga (1576–1612).[96] W latach 1565–1568, podczas pobytu na hiszpańskim dworze swego stryja, Filipa II, Rudolf podziwiał jego zbiory i one to stały się inspiracją dla stworzenia własnej kolekcji i własnej kunstkamery, a co więcej, dla uczynienia swego dworu europejskim centrum kultury i nauki. Tworzył je, jeszcze jako król czeski, w Pradze, którą ustanowił swą główną siedzibą także po intronizacji na cesarza. Oficjalne przeniesienie stolicy do miasta nad Wełtawą nastąpiło w 1583 roku, a Wiedeń pozostał drugą rezydencją imperatorską.

Dwór Rudolfa stał się ośrodkiem rozkwitu sztuk i nauk.[97] Tu w latach 1600–1602 zajmował się astronomią i optyką Johannes Kepler, po nim w 1599–1601 Tycho de Brahe; przebywał tu krótko także Giordano Bruno. Anselm Boetius de Boodt pisał w Pradze wielką księgę o botanice oraz drugą, o mineralogii[98]; Martin Ruland kontynuował badania Paracelsusa nad wpływem różnych substancji chemicznych na organizm ludzki; Oswald Croll stał się jednym z pionierów

nowoczesnej farmakologii. Rozwijali tu działalność także uczeni humaniści, jak archiwista i historyk Ottavio Strada czy historyk Jakob Typotius. W środowisku praskim zakorzenił się nurt panzofii jako spoiwo tych różnych dziedzin wiedzy i sztuki (Kepler, Typotius, lekarze cesarscy Michael Maier i Oswald Croll). W jego ramach rozkwitły przeróżne nauki tajemne: oświecony hermetyzm, okultyzm, alchemia oraz emblematyka (*Emblemata* Johannesa Sambucusa i sprowadzane do biblioteki cesarskiej księgi Achillesa Bocchiego, Bernarda Farmera, Joachima Camerariusa, Laurenta van der Haecht) i hieroglifika (*De Hierographia* Typotiusa). Nastąpił ogromny rozwój drukarstwa, wydawnictw książkowych i czytelnictwa. Jeśli w pierwszym roku panowania Rudolfa 1577 wyszły drukiem w Rzeszy 553 książki, to w rok po jego śmierci, w 1613 liczba wydań wyniosła aż 1780. Powstała też w Pradze imponująca kunstkamera i gabinet osobliwości, z *naturaliami*, *artificaliami* i przedmiotami naukowymi.[99] A także – słynna na cały ówczesny świat menażeria i ptaszarnia z unikatowymi egzemplarzami egzotycznej fauny, przedstawianymi w rysunkach i obrazach przez Roelanta Saverya (il. 19). Zbiory zoologiczne (głównie ornitologiczne) Rudolfa II wsparte były naukową wiedzą, zawartą w fundamentalnych kompendiach, przechowywanych w bibliotece cesarskiej: czterotomowej *Historia animalium* Conrada Gesnera (wyd. 1551–1587) i dziele o zwierzętach egzotycznych Carolusa Clusiusa (Charles'a Lécluse, profesora uniwersytetu lejdejskiego, zm. 1609). Wykonywano dla cesarza nowoczesne bestiariusze: traktaty i atlasy zoologiczne.[100] Znalazło się w tych zbiorach kuriozum szczególne – dopiero co, w 1598 roku, odkryty na Mauritiusie i Réunion ptak dodo, pokazywany jako wypchany eksponat. Savery przedstawiał go kilkakrotnie w swych obrazach „ptasich rajów" z lat 1626–1628, powstałych już po powrocie do Holandii, ale opartych na wcześniejszej dokumentacji rysunkowej.[101]

19. Roelant Savery, *Pejzaż ze zwierzętami i historią Orfeusza*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń – **zob. tabl. 8**

Wprawdzie cesarz nie preferował żadnej nacji, jednak szczególnie silną grupę na jego dworze stworzyli Niderlandczycy: rzeźbiarze Adriaen de Vries i Hans Mont, złotnicy Paulus van Vianen i Hans Vermeyen (zasadniczo osiadły we Frankfurcie, ale z pewnością często bywający w Pradze), malarze Bartholomäus Spranger, Roelant Savery, Hans i Paul Vredeman de Vries, Dirck de Quade van Ravesteyn, Lucas van Valckenborch z rodziną (brat Marten oraz synowie Gillis i Frederik wykonywali obrazy do kolekcji cesarza), Pieter Stevens, i dalej: rysownik, miniaturzysta i ilustrator książek Joris Hoefnagel, rytownik Aegidius Sadeler, muzyk Philippe de Monte, kapelmistrz Jacob Regnart, historyk Jakob Typotius, botanik Anselm Boetius de Boodt.

Dwór rudolfiński – z jego predylekcją do manierystycznych kuriozów i kaprysów, tak dobrze przejawiającą się choćby w twórczości Arcimbolda (il. 20) – był naturalnym odbiorcą wszelakich optycznych „gierek" z widzem, produkowanych przez artystów niderlandzkich. Jest wielce symptomatyczne, że w zbiorach cesarza znalazły się efektowne

20. Giuseppe Arcimboldo, *Zima*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń – **zob. tabl. 9**

dzieła Hendricka Goltziusa – *penschilderijen*, tj. „obrazy malowane piórkiem", iluzyjnie naśladujące techniki graficzno-rysunkowe – słynne kompozycje na wyszukany, alegoryczny temat *Sine Cerere et Libero friget Venus* (obrazy z Filadelfii, 1599–1602, i Ermitażu, 1606? – il. 54–55).[102]

Mecenat kulturalny dworu praskiego odmienił tradycyjną mapę artystyczną Europy. Pojawił się bowiem na niej nader prężny ośrodek, przyciągający artystów niderlandzkich do środkowej Europy. Do tej pory gościli oni na dworach i w miastach niemieckich tylko przelotnie, w drodze do i z Italii, podczas zwyczajowej wędrówki edukacyjnej do „ojczyzny sztuk". Teraz Praga, a obok niej Wiedeń, stały się dla malarzy, rzeźbiarzy, złotników czy grafików niderlandzkich celem samym w sobie. Było to miejsce spotkania italianizmu z niderlandyzmem, tygiel tendencji włoskich i północnych. Dochodziło tu do ustawicznych zderzeń obu konwencji, gdy obok siebie działali wspomniani mistrzowie niderlandzcy i ci z Włoch: Giuseppe Arcimboldo, Ottavio Miseroni, Alessandro Masnago, Cosimo i Giovanni Castrucci, Giovanni Battista Quadri. Często zachodziła tu swoista, paradoksalna zamiana ról: Niderlandczycy Hans Mont i Adrian de Vries tworzyli czysto włoskie rzeźby w duchu florenckiego manieryzmu Giambologni, podobnie antwerpczyk Bartholomäus Spranger malował swe do cna zitalianizowane historie i alegorie, podczas gdy Arcimboldo dostarczał cesarzowi obrazy-kaprysy, w których motywy martwej natury zyskiwały iluzoryczność i iluzyjność bliską tradycji niderlandzkiej. Zarazem jednak niderlandzka formuła malarska wystąpiła tu w czystej postaci – w twórczości pejzażystów: Valckenborcha, Saverya, Stevensa. Dzięki nim Praga stała się czołowym ośrodkiem rozwoju manierystycznej konwencji pejzażu niderlandzkiego, wyrosłej z twórczości Gillisa van Coninxloo i kręgu jego ziomków, działających w artystycznej kolonii we Frankenthal w reńskim Palatynacie.

W środowisku rudolfińskim wykształcił się nowy typ kariery niderlandzkich artystów. Kariery oderwanej od systemu cechowego, opartej na klienteli międzynarodowej i na funkcjonowaniu w sieci powiązań między europejskimi dworami lub patrycjatem wielkich metropolii. Znamienne dla tego zjawiska są sukcesy Adriana de Vriesa czy też Hansa Vredemana de Vriesa. Adrian de Vries (1545–1626)[103], rzeźbiarz z Hagi, kształcił się przez lata we florenckim warsztacie Giambologni. W 1588 roku uzyskał tytuł nadwornego rzeźbiarza księcia Sabaudii, Karola Emanuela. Po pobycie w Turynie, w 1592 lub 1593 roku pojawił się w Pradze. Potem wrócił do Holandii, do Delft, bo umarł tam jego ojciec. Znów wyjechał do Włoch, do Rzymu. W 1596 roku patrycjat Augsburga zatrudnił go do wykonania dwóch fontann z figurami Merkurego i Herkulesa. Na dwór cesarski powołany został w 1601 roku i pozostał na nim do śmierci. Pracował też dla króla duńsko-szwedzkiego, Chrystiana IV, dekorując fontanną Neptuna jego

rezydencję Frederiksborg. Ponieważ nowy cesarz Maciej Habsburg w 1612 roku przeniósł stolicę z powrotem do Wiednia, de Vries nie miał w Pradze wiele do roboty. Skupił się przeto na zleceniach spoza kręgu imperatora (m.in. hr. Arnolda von Schaumburg-Lippe). Nowym jego protektorem został wkrótce hrabia Ernst von Schaumburg-Lippe, a po nim, ok. 1624–1626 roku, książę Albrecht von Waldstein (Wallenstein).

Obok tego modelu artysty dworskiego, osiadłego w siedzibie dworu i pracującego tam dla swego monarchy, a stamtąd też dla innych dworów czy władz możnych miast, wszedł także w życie model ciągłej wędrówki od dworu do dworu, od miasta do miasta. Realizował go na przykład Hans Vredeman de Vries (1527 – ok. 1604/1606) – mistrz perspektywy i obrazów manierystycznej architektury (il. 21).[104] Pochodził z Fryzji, z Leeuwarden. Początkowo przemieszkiwał po kilka lat w południowych Niderlandach: w Kampen, Mechelen, Antwerpii. W 1586 roku wyruszył wraz z synem Paulusem za granicę – do bogatych miast niemieckich: Frankfurtu i Hamburga. Ok. 1593–1595 był w Gdańsku, pracował dla rady miejskiej i miejscowych bractw, dekorując m.in. Ratusz Głównego Miasta i Dwór Artusa (1594). Podobno zajmował się też ozdabianiem statków, na których polskie poselstwo udało się w 1594 roku do Szwecji po nowo wybranego króla, Zygmunta III Wazę. Potem wyruszył do Wolfenbüttel i Hamburga, podczas gdy jego syn osiadł w cesarskiej Pradze. Hans dołączył do niego najprawdopodobniej w 1595 lub 1596 roku, by po jakimś czasie wyruszyć do Holandii – do Amsterdamu i Hagi. Słowem: artysta prawdziwie międzynarodowy, funkcjonujący w różnych środowiskach wyznaniowych (miastach protestanckich, jak Hamburg, Gdańsk, Wolfenbüttel, i dwukonfesyjnych, jak Antwerpia i Frankfurt; katolickiej Pradze z jej znaczną mniejszością luterańską) i różnych ośrodkach władzy – od patrycjuszowsko-plutokratycznej (Gdańsk), przez książęcą (Wolfenbüttel), po cesarską (Praga). Ten międzynarodowy sukces pomnożyły jeszcze edycje jego traktatu o perspektywie (wyd. 1604–1605 w Amsterdamie u Hendricka Hondiusa – il. 5) oraz wielonakładowe wydania jego rycin i wzorników architektonicznych i ornamentalnych, które, publikowane w Antwerpii już od 1555 roku, służyły budowniczym, rzeźbiarzom, malarzom i amatorom w całej północnej Europie.

21. Hans Vredeman de Vries i Paul Vredeman de Vries, *Architektura pałacowa ze spacerującym towarzystwem*, 1596, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń – **zob. tabl. 10**

Bardzo poważne zaplecze kolekcjonerskie dla artystów holenderskich i flamandzkich stanowił w XVII wieku królewski dwór Stuartów w Londynie i związane z nim środowisko arystokracji brytyjskiej. Karol I (panował 1625–1649) i Karol II (król tytularnie od 1649, panował 1660–1685) oraz jego brat Jakub II (panował 1685–1689) byli skoligaceni z domem Oranje przez małżeństwo siostry Karola I, Elżbiety, z siostrzeńcem Fryderyka Henryka Orańskiego, Fryderykiem V elek-

torem-palatynem reńskim i królem czeskim (zw. *Winterkönig*). Dwory angielskie były już tradycyjnie protektorami artystów z Niderlandów. Przywołać tu warto najbardziej spektakularne fakty. Dla Lorda Wielkiego Admirała Charlesa Howarda of Effingham pracowali w Haarlemie i Delft malarz Hendrick Vroom i wykonawca tapiserii François Spiering, autorzy monumentalnego cyklu tkanin *Zwycięstwo nad Wielką Armadą* (1592–1595 – il. 213). Jakub I zatrudniał Rubensa w latach 1629–1634, a w okresie 1620–1621 gościł Antona van Dycka, który potem stał się nadwornym portrecistą Karola I (1632). Karol I stał się największym kolekcjonerem ówczesnej Europy, obok swego konkurenta i wroga Filipa IV hiszpańskiego czy słynnych osobistości włoskiego życia dworsko-kulturalnego: mantuańskich Gonzagów (których kolekcję nabył do swych zbiorów), Cosimo II de' Medici z Florencji czy markiza Vincenza Giustinianiego i kardynała Scipiona Borghese z Rzymu. Znaczna część jego kolekcji to dzieła mistrzów niderlandzkich, mimo zasadniczej predylekcji do sztuki włoskiej. Dwór londyński stał się miejscem, przyciągającym wielu malarzy holenderskich, pragnących, niedościgłym wzorem Rubensa i van Dycka, zrobić karierę i zyskać renomę międzynarodową. Wzorem dla nich mógł być także Gerrit van Honthorst, który w 1628 roku przybył do Londynu jakby dla utwierdzenia swego międzynarodowego sukcesu – bo cieszył się już sławą malarza wielkich mecenasów włoskich: Vincenza Giustinianiego i Scipiona Borghese oraz wielkiego księcia Toskanii Cosima II de' Medici. Tu stworzył, na chwałę własną i monarchów angielskich, monumentalny historyzowany portret Karola I i jego żony Henrietty Marii oraz księcia Buckingham *Merkury polecający Apollinowi i Dianie Sztuki Wyzwolone* do Banqueting House (ob. Hampton Court). Potem, do końca życia wykonywał, już z Utrechtu i Hagi, zamówienia arystokracji angielskiej. Po nim gośćmi dworskiej socjety w Londynie, mniej już może prominentnymi, byli: Jan Lievens, Johannes Torrentius, Simon Luttichuys, Samuel van Hoogstraten, Edwaert Collier i Simon Verelst. To tu, w latach 1632–1635, Lievens zetknął się z van Dyckiem i zmienił swój, wykształcony w zetknięciu z Rembrandtem, styl na flamizujący, tu – dzięki tej nowej manierze – osiągnął prawdziwą pozycję wziętego artysty i podjął decyzję o dalszej karierze w Antwerpii (1635–1644). To londyński pobyt zadecydował o dalszej jego karierze jako artysty dworskiego: miał potem pracować dla księżnej orańskiej Amalii van Solms w Hadze (1650) i dla księżnej elektorowej brandenburskiej Luizy Henrietty Orańskiej w Berlinie i Oranienburgu (1653–1654). To też stanowiło o jego atrakcyjności dla patrycjatu merkantylnej metropolii świata – Amsterdamu i o prestiżowym zatrudnieniu przy dekoracji ratusza (1656 i 1661).

Inna była pozycja na dworze Jana Simonsz.'a van der Beecka, powszechnie znanego jako Johannes Torrentius.[105] Ten amsterdamczyk, czynny też w Lejdzie i Haarlemie, zasłynął w Holandii z awanturniczego

stylu życia i ekscentrycznego zachowania. Był oskarżany o bluźnierstwa, wyuzdanie, przynależność do spiskowej sekty różokrzyżowców; wielokrotnie też trafiał do więzienia (1621, 1627–1629). Z wyroku dwudziestoletniego uwięzienia w Haarlemie zwolniła go w 1629 roku interwencja ambasadora Korony Brytyjskiej w Niderlandach, Sir Dudleya Carletona (skądinąd klienta i protektora Rubensa) i samego króla Karola I. Na jego dworze Torrentius przebywał w latach 1629–1632. Cieszył się tam sławą iluzjonisty pędzla, autora iluzjonistycznych martwych natur, takich jak ta jedyna zachowana, rozsławiona w Polsce przez Zbigniewa Herberta – *Martwa natura z wędzidłem* (1614, Amsterdam, Rijksmuseum – il. 22).[106] Ale też – kto wie, czy nie przede wszystkim – jako mistrz obrazów erotycznych dla amatorów, obrazów podobno „wyuzdanych", na owe czasy po prostu pornograficznych. Te – na fali kiełkującego purytanizmu – spalono publicznie, a ich amatorzy nie śmieli wstawić się w obronie malarza. Ów zaś, oskarżony o czyny niemoralne, uniknął więzienia, uciekając na kontynent, do Amsterdamu. Tam podobno uwikłał się w jakiś kolejny spisek i znów został uwięziony. Pozbawiony już angielskiego wstawiennictwa, został zamęczony w torturach na śmierć. W Londynie grał zatem Torrentius rolę podobną do tej pozycji, jaką miał dawniej Benvenuto Cellini na wielkoksiążęcym dworze Cosima I de' Medici we Florencji. Rolę ekscentryka, gwałtownika i – akceptowanego, a nawet adorowanego – przestępcy. Rolę „tego innego", „dewianta", który uzasadnia normę socjalną i stanowi alibi prawomyślności dla pozostałych uczestników gry społecznej.[107]

22. Johannes Torrentius, *Martwa natura z wędzidłem*, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam – **zob. tabl. 11**

Torrentius, o którym pisano, że wymyślił jakąś specjalną, „cudowną" technikę i stosował *camera obscura* (Huygens w autobiografii), że używał jakowejś alchemicznej „magii" (Michel le Blon w liście z 1635 roku)[108], swymi martwymi naturami (i, być może, nie znanymi nam już obrazami erotycznymi, w których kto wie, czy aby nie wykorzystywał zabiegów „podglądactwa" optycznego, „zerkania przez dziurkę od klucza" albo przez uchylone drzwi czy kurtynę) zaszczepił na dworze londyńskim wyraźną linię zainteresowania malarzami iluzji optycznej i różnorakich osobliwości wizualnych (skądinąd od dawna dobrze tu znanych – *vide* anamorfoza w *Ambasadorach* Holbeina). Na owo zainteresowanie odpowiadał zapewne Simon Luttichuys, urodzony w Londynie i pozostający tam zapewne do 1638 lub 1649 roku, autor iluzyjnych martwych natur (il. na okładce).[109] W drugiej połowie wieku reprezentowali ten kierunek na dworze: wielokrotnie już wspominany Samuel van Hoogstraten, ze swymi efektownymi *perspektywami* (jak ta w Dyrham Park, Gloucester – il. 10), Edwaert Collier, twórca *trompe-l'oeil* w typie *quodlibet*, oraz Simon Verelst, malarz kwiatów działający w latach 1669–1721 dla diuka Buckingham i jego kręgu.

Simon Luttichuys, *Martwa natura z lustrzaną kulą*, ok. 1635–1640, Muzeum Narodowe w Gdańsku **– zob. il. na okładce**

W Anglii powstało też bardzo silne środowisko humanistycznych amatorów, erudytów i uczonych – znawców sztuki, powiązanych z wielką arystokracją.[110] Na dworze lorda Thomasa Howarda Earla

Arundel, działał w latach 1621–1651 Franciscus Junius. Ten wybitny filolog, historyk i historiograf sztuki antycznej, pochodzący z uniwersyteckiej Lejdy, syn uczonego Franciscusa Juniusa Starszego, wychowany w kręgu Hugona Grotiusa i Gerarda Joannesa Vossiusa, zaprzyjaźniony z Rubensem i van Dyckiem, był autorem rudymentarnej dla siedemnastowiecznego klasycyzmu rozprawy o sztuce starożytnej i zasadach malarstwa *De pictura veterum* (1637) oraz leksykonu artystów antycznych (*Catalogus artificium*).[111] Systematyzował i opracowywał on imponującą bibliotekę, która weszła w skład Bodleian Library, oraz słynną kolekcję obrazów i antycznych rzeźb księcia, stanowiącą fundament dzisiejszego Ashmolean Museum w Oxfordzie.[112]

W drugiej połowie XVII wieku krąg monarchów popierających twórczość i kupujących dzieła holenderskich i flamandzkich mistrzów, zwłaszcza wytwarzających obrazy – „zabawki optyczne", poszerzył się o królów duńskich, elektorów i książęta niemieckie oraz nowych cesarzy wiedeńskich. Arnold Houbraken, historiograf artystów holenderskich, w *De Groote Schouburgh der Nederlandtsche konstschilders en schilderessen* (Amsterdam 1718–1721) opowiada barwnie o tym, jak to 6 sierpnia 1651 roku cesarz Ferdynand III Habsburg przyjął Samuela van Hoogstratena na dworze wiedeńskim w obecności następcy tronu – króla Węgier oraz arcybiskupa (Salzburga?). Udział tych najwyższych przedstawicieli władzy w imperium wskazuje, że była to audiencja o szczególnej randze, równej uroczystościom przyjmowania udzielnych książąt i dyplomatycznych poselstw. Malarz miał zaprezentować swą twórczość z jak najlepszej strony. Przedstawił więc władcy trzy swoje obrazy: portret szlachcica, *Cierniem koronowanie* oraz *trompe-l'oeil* (zapewne przedstawiający listy i papiery w zasobniku, tzw. *porte-lettres* – por. il. 23). Tym ostatnim monarcha był zachwycony. Oświadczył: „Oto pierwszy artysta, który umiał mnie zwieść." I rzekł z przekorą, iż za karę obrazu nie zwróci, lecz go sobie zatrzyma. W rzeczywistości jednak Hoogstraten został sowicie wynagrodzony. Jako dowód najwyższego uznania otrzymał medalion z wizerunkiem imperatora i złoty łańcuch – dar, jaki zwyczajowo monarcha wręczał najwyższym dostojnikom, książętom i ambasadorom obcych państw przy ich akredytacji na dworze.[113] Wiadomo też, że Ferdynand III posiadał też podobne obrazy Alzatczyka Sébastiana Stoskopffa (np. *Trompe-l'oeil z ryciną „Triumf Galatei"*, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum)[114], którymi fascynował się także jego protektor książę Johan van Nassau-Idstein. Uznanie do podobnych gierek optyczno-obrazowych żywił też cesarz Leopold I, który kupował obrazy Walleranda Vaillanta z Amsterdamu. Ten ostatni pracował też dla dworów elektora Ruperta von der Pfalz na wygnaniu w Londynie (w latach 1658–1659) i królewskiego w Paryżu (1659–1665), zaś Edwaert Collier z Haarlemu wykonywał podobne

23. Samuel van Hoogstraten, *Porte-lettres*, 1664, Dordrechts Museum, Dordrecht

trompe-l'oeil dla dworu królewskiego w Londynie (1693 – ok. 1707), gdzie fascynację malarskimi trikami optycznymi zaszczepił już wcześniej, w latach 1662–1667, van Hoogstraten. Iluzjonistyczne obrazy w typie trofeów myśliwskich oraz *trompe-l'oeil*, malowane przez Fransa de Hamiltona, cieszyły się wielkim wzięciem na niemieckich dworach książęcych: brandenburskim w Kleve i Poczdamie (działał tam w latach 1661–1671), hanowerskim (1672–1674) i bawarskim w Monachium (1695).[115]

To zainteresowanie europejskich dworów wykoncypowanym malarstwem iluzyjnych gier optycznych i rosnący na nie popyt zaspokajała produkcja całej rzeszy artystów północnych, głównie holenderskich, działających na szerokiej arenie międzynarodowej. Malarzy-kosmopolitów, stale podróżujących od dworu do dworu, od kraju do kraju i od miasta do miasta – jak Samuel van Hoogstraten, Wallerand Vaillant, Edwaert Collier, Frans de Hamilton czy Cornelius Norbertus Gijsbrechts, albo osiadłych w holenderskich, flamandzkich, niemieckich czy alzackich siedzibach i stamtąd ślących swe dzieła do zagranicznych kolekcjonerów – jak Melchior d'Hondecoeter, Anthony i Johannes Leemansowie, Sebastian Bonnecroy, Jacobus Biltius, Johann Georg Hinz, Sébastian Stoskopff. W tej pierwszej kategorii znamienne są drogi kariery dwóch malarzy: van Hoogstratena i Gijsbrechtsa. Obaj poszukiwali sukcesu w kolejnych punktach politycznej mapy Europy, idąc w ślad wielkich poprzedników: Rubensa, van Dycka, Lievensa czy Joachima von Sandrarta. Jeśli jednak tamci propagowali efektowny styl międzynarodowego baroku w formule wspólnej dla Italii i Północy – formule flamandzkiego lub flamizującego italianizmu, rozwijanej w malarstwie religijnych i mitologicznych historii i alegorii oraz portretu, to ci zdecydowali się robić karierę w dziedzinie, uznawanej za rodzimą specjalność niderlandzką – w gatunkach martwej natury, *trompe-l'oeil*, iluzyjnych perspektyw, widoków wnętrz oraz scen rodzajowych. I uczynić ową „domową *specialité*" atrakcją ogólnoeuropejską. Samuel van Hoogstraten (1627–1678)[116], po pobraniu nauk u Rembrandta w Amsterdamie, pracował w Dordrechcie, by w 1651 roku wyruszyć na podbój kolekcjonerskiego świata. Najpierw próbował, z dużym, jak to widzieliśmy, powodzeniem, zareklamować się na cesarskim dworze wiedeńskim. Potem, w 1652, był w Rzymie, rok później wrócił do Wiednia. Zyskawszy klientelę, wycofał się na siedem lat do rodzinnego Dordrechtu. Między 1662 a 1667 rokiem robił błyskotliwą karierę na królewskim dworze w Londynie. Stamtąd, w glorii światowca i malarza monarchów, przeniósł się do Hagi, licząc na sukces na dworze książąt orańskich (wprawdzie osłabionym przez rządy Wielkiego Pensjonariusza, Jana de Witte, ale wciąż dla artystów atrakcyjnym) i w kręgach dyplomatyczno-arystokratycznych. Tu działał w latach 1667–1671, by pod koniec życia, mając ustalone kontakty ze zleceniodawcami i klientami oraz zapewniony zbyt swych dzieł, osiąść w rodzinnym Dordrech-

cie. Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ok. 1610 – po 1675)[117] przemierzył podobnie długą drogę przez centra kulturalne Europy. Wyruszył z Antwerpii przez Hagę do Niemiec: w 1664 roku był w Ratyzbonie, siedzibie Reichstagu i mieście cesarskim, w którym mógł liczyć na kontakty z dworem Leopolda I (choć nie wiemy, czy je rzeczywiście zyskał). Potem, w 1664–1665 i w 1668, pracował w Hamburgu, gdzie zapewne nawiązał kontakty z dworem duńskim w Kopenhadze. Pojawia się tam w 1668 roku i pracuje dla Fryderyka III, a potem, od 1670 do 1672 roku, dla Chrystiana V. W 1673 przebywa w Sztokholmie, wykonując na zlecenie rady miasta duży obraz dla gubernatora, barona Claesa Rålamba, wybitnego szwedzkiego męża stanu i kolekcjonera.[118] Następnie jest znowu w Niemczech – na Śląsku, w książęco-biskupim Wrocławiu.

24. Kasety perspektywiczne z widokiem wnętrza domu: **a)** malarz holenderski, ok. 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga; **b)** Samuel van Hoogstraten (przypisywana), ok. 1662–1663, Detroit Institute of Art

Kopenhaga w drugiej połowie wieku stała się szczególnie interesującym ośrodkiem kolekcjonowania sztuki holenderskiej i flamandzkiej.[119] Już Chrystian IV zatrudniał Gerrita van Honthorsta przy dekorowaniu zamku Kronborg w Helsingør (1635–1647).[120] Jego syn, król Fryderyk III (panował 1648–1670), był wytrawnym kolekcjonerem i mecenasem sztuki. Zbierał rzeźbę antyczną, obrazy, głównie współczesne, i książki. Te humanistyczne i artystyczne zainteresowania, rozbudzone podczas młodzieńczej podróży do Niderlandów i Francji (1628–1630), kojarzył z patronowaniem naukom. W 1650 roku założył w kopenhaskim zamku Kunstkamerę, a w 1665 rozpoczął wznoszenie osobnego budynku na pomieszczenie jej i biblioteki, który ukończył w 1675 jego syn i następca, Chrystian V (król 1670–1699). W końcu lat siedemdziesiątych, do około 1780 roku, nastąpiło przeniesienie zbiorów do tego gmachu (dziś siedziby Archiwum Państwowego – Rigsarkivet). Kunstkamera mieściła naturalia i artificialia, w tym kolekcje monet i medali, brązów i rzeźb antycznych oraz obrazów. Fryderyk i Chrystian kupowali bezpośrednio od współcześnie czynnych artystów, m.in. od Jordaensa i Salvatora Rosy. Dominowały tu dzieła mistrzów niderlandzkich, zwłaszcza Holendrów. W zbiorach kopenhaskich dwa zakresy były szczególnie silnie eksponowane: *exotica* i *perspectiva*.[121] Na te pierwsze składały się mapy i obiekty etnograficzne oraz ryciny i obrazy o tematyce kolonialno-zamorskiej. W roku 1654 król pozyskał duży dar od księcia Johana Mauritsa van Nassau-Siegen: 12 martwych natur z egzotycznymi owocami, 8 wizerunków indiańskich mieszkańców Brazylii i kilka innych dzieł – łącznie 24 obrazy. Były to dzieła Alberta Eckhouta (tabl. 6), malarza, który towarzyszył Johanowi Mauritsowi w ekspedycji do Brazylii.[122]

Z tym zbiorem *curiositates* łączył się drugi, szczególnie interesujący dział duńskiej Kunstkamery królewskiej – odrębna, utworzona przed 1674 rokiem, sala zw. *Perspectivkammer*, w której eksponowano niezwykłe okazy złudzeń obrazowo-optycznych. Znalazły się w niej różnorakie przykłady *trompe-l'oeil*, malowane przez artystów holenderskich, flamandzkich i niemieckich: przykryty iluzyjną kurtyną wizerunek

25. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Szafka gabinetowa z curiositates i figurką Herkulesa i Kakusa*, 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

wnętrza kościoła Sint Gertrudis w Bergen op Zoom Gerarda Houckgeesta z 1654/55 roku (il. 115),[123] cztery holenderskie kasety perspektywiczne (*perspectifkasjes*) z lat ok. 1660–1670, z których zachowały się trzy: dwie, z *kerkinterieurs*, przypisać można Hendrickowi van Vliet z Delft, jedna, anonimowa, ukazuje wnętrze mieszczańskiego domu (il. 24a).[124] Być może tam też eksponowane były obrazy: Johanna Georga Hinza z Altony i Hamburga *Kabinet kolekcjonerski z pucharem z kości słoniowej i innymi curiositates* z ok. 1666 roku[125], Fransa de Hamiltona (*Trompe-l'oeil z miedziorytem z Marią z Dzieciątkiem w iluzyjnej ramie*)[126] oraz Jacoba Biltiusa (*Trompe-l'oeil z ubitym ptactwem w iluzyjnej ramie* z 1679 – il. 207).[127] Głównymi obiektami wystawianymi w Kamerze Perspektywicznej były obrazy Gijsbrechtsa, w tym jego słynna *Sztaluga* z ok. 1670 (il. 210), a także część z co najmniej dwudziestu innych jego *trompe-l'oeil*, przechowywanych w Kunstkamerze.[128] Były to fajerwerki iluzji malarskiej: imitacje ściennych zasobników na listy i dokumenty (tzw. *porte-lettres*), przedstawienia obrazów o płótnie oderwanym w rogu od blejtramu, obrazy imitujące szafki na listy i cenne przedmioty,

o drzwiczkach otwierających się naprawdę lub na niby, złudzenia fragmentu pracowni ze sprzętem malarskim i bezładnie złożonymi w stos obrazami, iluzje zawieszonych na ścianie trofeów, broni i przyborów myśliwskich, naśladownictwa rycin lub płócien malarskich przybitych do ściany, przedstawienia iluzyjnych kotar przesłaniających inny obraz (il. 25, tabl. 67, 72–74). Podobne dzieła Gijsbrechtsa dekorowały też rezydencję królewską – pałac Rosenborg w Kopenhadze.[129]

26. Cornelis Bisschop, *Autoportret*, 1668, Dordrechts Museum, Dordrecht

W dwa lata po tym, jak Gijsbrechts opuścił dwór duński, w 1674 roku Chrystian V podjął starania sprowadzenia do Kopenhagi innego artysty z Niderlandów, który miałby go zastąpić w roli wytwórcy *trompe-l'oeil*. Miał nim zostać Cornelis Bisschop z Dordrechtu (1630–1674)[130], ziomek van Hoogstratena, słynący nie tylko jako portrecista i malarz scen rodzajowych, ale także jako twórca obrazów iluzyjnych, przede wszystkim tzw. *chantournés* – swoistych obrazów-wycinanek. Były to przedstawienia na desce lub płótnie, z których odcinano zewnętrzne partie, tak by pozostała sama iluzyjnie namalowana figura czy grupa przedmiotów. Zachowało się jedno takie dzieło – *Chłopczyk śpiący w dziecięcym fotelu*.[131] Że sam Bisschop świadomy był swej rangi malarza-iluzjonisty, widać na jego autoportrecie z 1668 roku (Dordrechts Museum – il. 26), gdzie przedstawia się widzowi z paletą i pędzlami, odsłaniając drugą ręką kotarę, zawieszoną na obrazie.[132] Starania króla Chrystiana nie przyniosły jednak rezultatu: malarz zmarł, zanim zdołał przybyć do Kopenhagi.

Ważnym polem działania, źródłem napływu zleceń lub miejscem życzliwej klienteli były dla malarzy holenderskich dwory niemieckie.[133] Do podanych już wcześniej licznych przykładów dodajmy jeszcze kilka. David Bailly ok. 1610–1613 działał na dworze księcia Brunszwiku i Lüneburga oraz dla hrabiów Stirum, Lippe, Schaumburga i Oldenburga. Albert Eckhout, po wspomnianej służbie dla Johana Mauritsa van Nassau-Siegen, pełnił w latach 1653–1663 funkcję malarza na dworze elektora saskiego Jana Jerzego II w Dreźnie. Wallerand Vaillant od 1658 bawił i pracował na dworze kurfirsta Karola Ludwika von der Pfalz w Heidelbergu. Maria van Oosterwijck malowała swe efektowne martwe natury kwiatowe na zlecenia elektorów Bawarii (1678) i Saksonii (1689).

Warto tu dodać polskie *marginalium*. Otóż, w obszar odbioru holenderskich obrazów rozgrywających efekt iluzji weszła w drugiej połowie XVII i w XVIII stuleciu także możnowładcza klientela polska. Świadczą o tym inwentarze zamku Sobieskich w Żółkwi i wilanowskiego pałacu Jana III (martwe natury z ubitym ptactwem, różne przykłady *trompe-l'oeil*, *quodlibet*, *porte-lettres*, iluzyjnych kotar) oraz zespół trzech osiemnastowiecznych martwych natur w typie *trompe-l'oeil* (z martwymi perliczkami, rycinami i przybornikiem, tzw. grzebieniarzem,

zawieszonymi na drewnianej ścianie) zachowany w zamku w Olesku.[134] Były to jednak zjawiska epizodyczne, o niewielkim znaczeniu w recepcji sztuki holenderskiej w Europie.

Jeśliby chcieć wyrysować mapę Europy XVII wieku, w której ośrodkach malarze holenderscy i holendersko-flamandzcy zyskiwali nabywców dzieł i uznanie dworskich koneserów i patrycjuszowskich kolekcjonerów, to jako mocne punkty sieci owych kontaktów artystyczno-komercyjnych jawiłyby się na niej: Praga, Frankfurt, Ratyzbona i Wiedeń jako miasta cesarskie, Londyn angielskich Stuartów, Monachium elektorów bawarskich, Heidelberg palatynów reńskich, Kleve i Berlin elektorów brandenburskich, królewska Kopenhaga Oldenburgów i książęcy Gottorf, patrycjuszowsko-mieszczański Hamburg.[135] Niebagatelne zresztą znaczenie dla holenderskiego gustu w kręgach północnoeuropejskiej elity władzy miały związki dynastyczne i rodzinne. Oldenburgowie duńscy powiązani byli koneksjami z rodem van Nassau-Siegen[136], brandenburscy Hohenzollernowie zaś z Oranje-van Nassau.[137] Związki Stuartów z domem orańskim i późniejsze władanie Wilhelma III na tronie brytyjskim są powszechnie znane.[138] Także elektorzy-palatyni reńscy byli blisko skoligaceni z rodziną orańską.[139] Można by rzec – parafrazując tytuł niedawnej wystawy – że wszystko (lub niemal wszystko) rozegrało się w cieniu Drzewa Oranii: *onder de Oranjeboom*.[140]

Mieszczańscy koneserzy i kolekcjonerzy: patrycjusze, humaniści, uczeni, artyści

Można by zakładać, że na manierystyczne „kaprysy" i barokowe *concetta*, rozwijające ideę gry obrazu z widzem, szczególnie uwrażliwieni musieli być pisarze i kolekcjonerzy z kategorii humanistycznych uczonych, błyskotliwych erudytów, owych *litterati*, jacy od przełomu wieków XVI i XVII tworzyli intelektualną elitę znawców i amatorów sztuki (*connaisseurs*, *amateurs*). Czy jednak rzeczywiście było tak, że to oni właśnie byli promotorami owej konceptualnej formuły obrazu? Niekoniecznie. By to stwierdzić, prześledźmy kilka wybranych kolekcji owych wczesnych *amateurs*. Znamy je albo z zachowanych inwentarzy, albo z opisów i wzmianek, zawartych w diariuszach koneserów.[141]

W końcu XVI i w początkach wieku XVII tworzy się w Niderlandach, w ramach tamtejszej elity humanistyczno-intelektualnej, grupa amatorów, którzy niekoniecznie zajmują się sami – choćby hobbystycznie – sztuką rysunku czy malarstwa, ani też nie budują własnych kolekcji. A jednak przynależą do nowej „kultury ciekawości" (Krzysztof Pomian), stojącej u podstaw nowożytnego kolekcjonerstwa i mecenatu artystycznego.[142] Tak jak właściwi kolekcjonerzy, są *curieux* – pasjonatami sztuki. I to bardziej tej współczesnej niż dawnej (co odróżnia ich od ówczesnych „antykwariuszy", „starożytników" w typie Franciscusa

27. Emanuel de Witte, *Portret patrycjuszowskiej rodziny we wnętrzu domu*, 1678, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

Juniusa). Realizują oni w Niderlandach włoski model *dilettante*, zainicjowany już w pierwszej połowie XVI wieku przez wczesnych *curieux* (takich jak Marcantonio Michiel, w latach dwudziestych i trzydziestych objeżdżający i opisujący prywatne, domowe kolekcje sztuki w różnych miastach włoskich), a rozwinięty w działalności rzymskiego prałata Giovanniego Battisty Agucchiego (*Traktat o malarstwie*, ok. 1607–1615?) i lekarza Giulia Manciniego (*Rozważania o malarstwie*, ok. 1617–1621).

Do kategorii wczesnych koneserów należał David Beck z Hagi (1594–1634), nauczyciel (*schoolmeester*) i poeta. W jego diariuszu z 1624 roku[143] czytamy o jego podróżach po miastach niderlandzkich, o panującej danego dnia w danym miejscu pogodzie, o rozmaitych szczegółach i ciekawostkach lokalnych, a nawet, co na owe czasy rzadkie, o snach, jakie go nawiedzały. Dziennik ten pisał Beck nie z myślą o publikacji, lecz dla siebie i swych trojga ukochanych dzieci; często też z czułością wspomina w nim o swej młodej żonie, niedawno zmarłej przy porodzie. Dziennik ten daje przeto gwarancję relacji spontanicznej, osobistej, niepoddanej żadnej presji zewnętrznych kolekcjonerów czy protektorów. Może być traktowany jako czysty zapis prywatnego gustu – także w licznych opisach kolekcji oglądanych w różnych miastach Holandii. Aernout van Buchell (Arnoldus Buchelius, 1565–1641) był prawnikiem w Utrechcie, a zarazem typowym nowożytnym *curieux*: amatorem sztuki, koneserem, znawcą. W licznych pismach wydanych w latach 1638–1639: diariuszu i *Notatkach codziennych*, *Res*

pictoriae oraz *Descriptio urbis Ultrajectinae*, opisywał artystów, ich dzieła, swe podróże do różnych miast niderlandzkich i wizyty w pracowniach malarzy oraz domach kolekcjonerów.[144] Prowadził tam z nimi rozmowy i dysputy o sztuce; posiłkował się w nich informacjami z *Het Schilder-boeck* Karela van Mandera, z którego czerpał inspirujące cytaty w swych zapiskach i pismach.

Zbierając materiały do swego traktatu (1603–1604), do jego części poświęconej nowym malarzom niderlandzkim, van Mander zwiedzał domy wielu współczesnych kolekcjonerów. Pisząc biografie artystów wskazywał, gdzie widział ich obrazy albo o nich słyszał. Badacz holenderskiego kolekcjonerstwa i rynku sztuki, Marten Jan Bok, zebrał te uwagi van Mandera i wyciągnął z nich wnioski.[145] Van Mander pisze o 78 posiadaczach obrazów, z których 20–30 można uznać za stricte kolekcjonerów (wobec 23 van Mander używa terminu *liefhebber* – miłośnik, amator). Są wśród nich arystokraci, szlachcice, bogaci kupcy, bankierzy, rentierzy, antykwariusze handlujący obrazami, wydawcy i drukarze. Mieszkają w Amsterdamie (aż trzydziestu sześciu), Haarlemie (13) i Lejdzie (12), reszta to obywatele Alkmaaru, Goudy, Hagi, Middelburga i Utrechtu oraz pomniejszych miast. Wielu z nich – co najmniej siedemnastu – wywodzi się z fali emigracji flamandzkiej na Północ z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVI wieku. Są bardzo zamożni: ich majątek sięga od 6000 do ponad 100 000 guldenów, przeciętnie jednak 20–40 tysięcy; ale są i przypadki oszałamiające – np. majątek Jacoba Poppego, najbogatszego obywatela Amsterdamu, wart był w 1624 roku aż 920 000 guldenów.

Karel van Mander wyraźnie rozróżniał dwie grupy odbiorców sztuki: pierwszą stanowili „miłośnicy", gromadzący dzieła mistrzów współczesnych i aktywnie wspierający artystów, do drugiej zaliczał zwykłych nabywców obrazów i innych dzieł.[146] Dla tych ostatnich najbardziej typowe były kolekcje portretów rodzinnych, gromadzone li tylko dla upamiętnienia i podniesienia prestiżu rodu, a nie ze względów artystyczno-estetycznych. Przykładem może być słynna rodzina de Pauw, która pojawia się w źródłach historycznych w Goudzie w XV wieku, a potem rozwija działalność w Amsterdamie w XVI i XVII oraz w Delft w XVII wieku. Jej zbiór rodowych konterfektów narastał nieprzerwanie przez tych parę stuleci, by w początkach XX wieku (1905) liczyć 159 portretów, zgromadzonych głównie w zamku Broekhuizen.[147]

Do kategorii świadomych odbiorców sztuki należał Aper Frans van der Houve, zamożny piwowar w Delft, któremu van Mander poświęca baczniejszą uwagę.[148] W młodzieńczych latach terminował nawet w pracowni malarza Fransa Florisa w Antwerpii, potem porzucił tę niepewną drogę życiową na rzecz fachu finansowo bardziej obiecującego – browarnictwa. Całkiem jednak od sztuki nie odszedł: stworzył sobie znaczną kolekcję, którą van Mander chwalił jako przemyślaną i dobrze uporządkowaną. Musiała ona być przedmiotem ogólnego podziwu,

skoro Aernout van Buchell aż dwukrotnie przyjeżdżał z Utrechtu, by ją oglądać w Delft: w 1597 i 1598 roku. Ujrzał w domu van der Houvego liczne obrazy, rzeźby, dzieła antyczne oraz rozmaite okazy botaniczne i mineralogiczne.[149] Był to zatem prywatny gabinet osobliwości, złożony z dzieł sztuki i *naturaliów*: kunst-i wunderkamera, jakie tworzyli potem wykształceni mieszczanie holenderscy[150] – w Delft na przykład lekarz i fizyk Hendrick d'Acquet czy słynny biolog i wytwórca soczewek, jeden z ojców nowoczesnej mikrobiologii, inicjator użycia mikroskopu do badań, Anthony van Leeuwenhoek (skądinąd spowinowacony i zaprzyjaźniony z Vermeerem).[151]

Z tej samej kategorii zbieraczy pochodził Jan Govaertsz. van der Aar. W jego posiadaniu znalazły się dzieła najwybitniejszych manierystów haarlemskich: Hendricka Goltziusa, Cornelisa Cornelisz.'a van Haarlem i Jacoba Mathama.[152] Van der Aar – urodzony w 1544 lub 1545 roku w Lejdzie w plutokratycznej rodzinie sukienników, osiadły w 1602 w Haarlemie i tu zmarły w 1612 – był wielkokapitalistycznym handlarzem sukna (*lakenhandelaar*), który prowadził interesy na szeroką międzynarodową skalę, m.in. w Londynie, posiadał dom i inne majętności w Amsterdamie, inwestował w akcje Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej.[153] Zasłynął jako wyśmienity kolekcjoner *naturaliów*; miał największy w Niderlandach zbiór muszli i właśnie jako uczony koncholog kazał się portretować Goltziusowi i Cornelisowi van Haarlem (il. 80).[154]

Innym wczesnym reprezentantem kolekcjonerstwa holenderskiego o erudycyjno-humanistycznym formacie był Hendrick van Os (1555/1556–1615/1621). Pochodził z Antwerpii, osiadł na stałe w Amsterdamie, gdzie stał się właścicielem potężnej kompanii handlowej, wycenionej już po jego śmierci na aż 340 000 guldenów.[155] Był kwintesencją nowego typu zbieracza – *curieux* i jako taki reprezentował ową „kulturę ciekawości", tworzącą fundament dla nowożytnego kolekcjonerstwa. Nastawiony był na *curiositates* – osobliwości i niezwykłości, ciekawostki i nowinki artystyczne, przejawy najnowszej mody albo ekscytujące eksperymenty techniczne. W jego zbiorze znalazły się więc obrazy modnej, zadziwiającej wirtuozerią maniery rudolfińskiej czy haarlemskiej: dzieła Hansa van Aachen, Cornelisa van Haarlem i Jacques'a de Gheyna, a obok nich przykłady nowego pejzażu w duchu szkoły frankenthalskiej: Gillisa van Coninxloo i Paulusa Brila. Co więcej, chlubą van Osa był opisywany przez van Mandera obraz Cornelisa Ketela, namalowany „bez użycia pędzla, samą tylko ręką" – *Demokryt i Heraklit*, przy czym wizerunek pierwszego z tych filozofów był autoportretem artysty (por. il. 28).[156] O Ketelu wiemy, że w 1599 roku zaczął wykonywać obrazy, nakładając farbę nie pędzlem, lecz palcami – najpierw palcami dłoni, a potem także stóp. Van Mander pisze, że udekorował fasadę swego domu malowidłem, w którym posłużył się palcami stopy lewej, by stworzyć figury w lewej części

28. Cornelis Ketel, *Heraklit*, James O. Belden Collection, Waszyngton

kompozycji, a potem prawej stopy – w prawej jej partii.[157] Uwrażliwienie i upodobanie takich eksperymentatorskich inwencji manierystycznych Ketela czyniłoby van Osa potencjalnym nabywcą innych, podobnych sztuczek technicznych – takich, jak wspomniane *penschilderijen* Hendricka Goltziusa czy pół-obrazy/pół-ryciny Herculesa Segersa, o których szerzej powiemy w dalszych rozdziałach tej książki (zob. il. 54–58 i 65–69). Van Os jako zbieracz niezwykłych „kaprysów" techniczno-malarskich Ketela staje zatem w rzędzie najmożniejszych i najwybitniejszych kolekcjonerów z ok. 1600 roku, obok samego cesarza Rudolfa II – nabywcy słynnych „malowanych piórem" *penschilderijen* Goltziusa.

Z diariusza van Buchella oraz od van Mandera sporo dowiadujemy się też na temat innej z najwcześniejszych mieszczańskich kolekcji holenderskich z początku wieku – kolekcji Melchiora Wyntgisa. Ówże Wyntgis pochodził z Deventer, mieszkał tamże oraz w Middelburgu i Delft, od 1582 roku był mincerzem prowincjonalnym na Overijssel i, od 1601, na Zelandię, zaś od 1599 pełnił funkcję generalnego mincerza Republiki; w Delft prowadził zyskowny interes piwowarski. W 1618 roku, kiedy to popadł w finansowe tarapaty i wyprzedawał swą kolekcję na moment przed aresztowaniem w Brukseli za jakieś malwersacje, wyceniono jego zbiór dzieł sztuki na 12500 guldenów. Wyntgis był wyrafinowanym amatorem, niderlandzkim *virtuoso*, sławionym przez współczesnych. Van Mander jemu to właśnie dedykował swój słynny poemat o teorii malarstwa *Grondt der edel vry schilder-konst*. Buchelius podziwiał jego zbiory i nazywał go prawdziwym „amatorem". Poeta Abraham van der Mijl w swym *Poemacie noworocznym* chwalił go jako męża otaczającego się pięknymi dziełami.[158] Miał ponad 160 obrazów, w większości autorstwa dawnych mistrzów staroniderlandzkich i włoskich, ale też wiele pędzla malarzy współczesnych – głównie manierystów w typie Willema van Nieulandta, ale także tych „najświeższych", dopiero wkraczających na niderlandzką scenę artystyczną: Rubensa, Ambrosiusa Bosschaerta i Caspara de Crayera.[159] Była to więc kolekcja w znacznym stopniu nastawiona na nowinki i ciekawostki, na rzeczy modne.

Buchelius opisuje z prawdziwym entuzjazmem także innego podziwianego przez van Mandera zbieracza-amatora – Jacques'a Razeta.[160] Ten amsterdamski notariusz, wydawca i drukarz, a przy tym poeta-amator, kaligraf, pasjonat szermierki – słowem, typowy *virtuoso* – mógłby być, obok Wyntgisa, potencjalnym nabywcą obrazów i rycin „dialogujących" z widzem, którymi zajmować będziemy się w tej książce, owych „gierek", obrazowych konceptów, inwencji, eksperymentów. Wskazuje na to jego przyjaźń z dwoma czołowymi nowatorami i eksperymentatorami w dziedzinie technik i gatunków, znanymi nam już z kolekcji Hendricka van Osa – Hendrickiem Goltziusem i Cornelisem Ketelem. „Thesaurus picturae omnigenis" Razeta, jak ów zbiór

rycin i ponad czterdziestu obrazów określa Buchelius[161], najwyraźniej było kolekcją sprofilowaną i ukierunkowaną na konceptualną sztukę manierystów niderlandzkich: Anthonie'ego Blocklandta, Karela van Mandera, Cornelisa van Haarlem, Goltziusa, Dircka Barendsz.'a, Cornelisa Ketela, Abrahama Bloemaerta i innych. Gromadziła ona więc dzieła z założenia oparte na koncepcji zaskakiwania widza, epatowania niezwykłymi efektami kompozycji i techniki, atakowania retoryczną *persuasio*, zmuszania do wysiłku intelektualnego. Słowem, sama w sobie była manierystycznym dialogiem z umysłem i wzrokiem zwiedzającego. Dialogiem, opartym na kategoriach włoskiej teorii sztuki (przeniesionej do Niderlandów przez van Mandera): wirtuozerskiej i kunsztownej maniery, kapryśnej gry (*capriccio*), *sprezzatura* tj. „nonszalanckiego" eksponowania wdzięku i pozornej łatwości (*vaghezza*, *grazia*) w ostentacyjnym pokonywaniu wszelakich *difficoltà*, dalej: *terribiltà* – porażenia widza sugestywnym efektem. Nie była to jedyna kolekcja tego typu. Wydaje się, że podobne nastawienie kolekcjonerskie prezentował też amsterdamski kupiec i jubiler Jan van Wely, zaprzyjaźniony z van Manderem i Goltziusem, właściciel wirtuozerskich kompozycji van Mandera, Cornelisa Ketela i Joachima Wttewaela.[162]

A oto zupełnie inna formuła kolekcjonerska. Jan Jansz. Orlers (1570–1646) – uczony burmistrz Lejdy, autor humanistycznej rozprawy stanowiącej opis miasta (*Beschrijvinge der Stadt Leyden*, 1614 i poszerzone wyd. 1641), zawierający omówienie jego wybitnych malarzy (m.in. Rembrandta i Lievensa)[163] – dostarcza przykładu kolekcjonera wyspecjalizowanego w jednym nurcie rodzimego malarstwa – nurcie realizmu rodzajowego i pejzażowego, a więc w drugim aspekcie tematu niniejszej książki. Ze spisanego w 1640 roku przez samego właściciela inwentarza majątku własnego i jego córki Trijntje, obejmującego 146 obrazów wycenionych łącznie na 1082 guldeny, przebija duma posiadacza i wielka dbałość o precyzyjne określenie tematów, gatunków i autorów, jak przystało na prawdziwego konesera sztuki.[164] Takie podejście do zapisu inwentarzowego było wówczas bardzo jeszcze rzadkie (na ogół dokumenty tego rodzaju wymieniają typ obrazu i czasem jego temat, a o autorze najczęściej milczą). Dlatego wykaz Orlersa jest dziś dla nas bezcennym źródłem do dziejów holenderskiego kolekcjonerstwa. Wynika z tego inwentarza, że była to kolekcja zdecydowanie nastawiona na gromadzenie dzieł mistrzów rodzimych. Były w niej nieliczne obrazy dawnych malarzy („een stucxken van Jeronymus Bosch", kopia dużej sceny targowej wg Aertsena, *Juda i Tamar* Anthoniesa Blocklandta, *Uczta bogów* i *Uczynki miłosierdzia* któregoś z Franckenów), kilka portretów rodzinnych i wizerunków książąt orańskich (stały „patriotyczny" składnik wyposażenia domów holenderskich), kilka zaledwie dzieł manierystów z ok. 1600 roku – jakieś tondo Karela van Mandera, ocenione licho na 1 gulden, i jeszcze kopia *Andromedy* Abrahama Bloemaerta (3 guldeny); wyżej

natomiast cenił Orlers pejzaż Abela Grimmera z *Powołaniem apostołów* (16 guldenów), ale zapewne nie tyle dla jego manierystycznej wirtuozerii, co dla realizmu. Ważny dział zbioru stanowiły historie, figury biblijne i mitologiczne oraz *tronies* malowane przez współczesnych: *een Toverye* (czary, czarownik albo wiedźmy) Jacoba van Swanenburga, *Dudziarz* i *Lutnista* Honthorsta, *Czterej apostołowie* oraz dwie alegorie Jana Lievensa (*Kościelny z czaszką* i *Homo bulla*), *een Persiaensche Tronyken* (studium postaci orientalnej, może Sybilla perska?) Dircka Lievensa, dwie postacie kobiece (*twe Vrouwen Tronyen*) „młodego Grebbera" (tj. Fransa), *historia Andromedy* (Perseusz i Andromeda?) Adriaena van Leeuwen i *historia Lota* (Lot z córkami?) Adriaena Verburcha i kilka jeszcze innych anonimowych obrazów (*Adam i Ewa*, *Pięć Zmysłów*, *Ofiara Wenus* i in.). W kolekcji Orlersa dominowały jednak zdecydowanie sceny rodzajowe, ujęte w konwencji realistycznej (wspomniana kopia z Aertsena pędzla Jana Lesschiersa, obrazy Cornelisa Stootera, Davida Bailly'ego, Egberta van Heemskercka, Pietera Coddego, kilka *bordeltjes*, a także scenek określonych jako *palący fajki*, *pijacy*, *wymiotujący* [*chłopi*]) oraz wielka grupa realistycznych pejzaży i marin Cornelisa Claesz.'a van Wieringena, Esaiasa van de Velde, Pietera de Molijna, Pietera de Neyna, Jana Porcellisa, Cornelisa Stootera, Jana van Goyena, Abrahama Verweera, Dircka Lievensa, Pietera de Pottera i innych mistrzów. Do tego dochodziły wcale liczne martwe natury, głównie z gatunku *ontbijtje* (prostego posiłku), autorstwa m.in. Davida Bailly'ego (z określeniem *kopia*) i Jana Lievensa oraz nie nazwanych mistrzów z Haarlemu i Delft, jak też bukiety kwiatowe i przedstawienia owoców (*frutagie*). Oto więc, gdy czytamy inwentarz Orlersa, jawi się naszej wyobraźni istne kompendium malarstwa „niskich rodzajów" w Lejdzie, Haarlemie i Delft w pierwszej połowie XVII stulecia. Oto kolekcja już nie manierystyczna z ducha i tradycji kunstkamer, nie wirtuozersko-konceptualna, ale kompletnie nowa, zamierzona jako topograficzny i obyczajowy opis niderlandzkiej prowincji – Holandii. U podstaw takiego profilu kolekcjonerskiego stał niewątpliwie lokalny patriotyzm Orlersa, intencja pokazania rodzimości, wypromowania rzeczowego realizmu jako kwintesencji „holenderskości" miejscowego malarstwa i propagowania jego dokonań, a przy tym podkreślenia jego nowatorstwa – *novitas* realistycznej formuły pejzażu czy tematyki rodzajowej jako specyfiki własnej, ostentacyjnie przeciwstawionej kosmopolitycznym konwencjom, takim jak popularny i ceniony przez innych zbieraczy italianizm. W tym względzie kolekcja Orlersa dobrze odpowiada tonacji jego tekstów o malarzach w *Beschrijvinge* w wydaniu z 1641 roku, gdzie biogramy dawniejszych, ale przede wszystkim nowych, współczesnych mu artystów służą określonej intencji i konstrukcji historiograficznej – wskazaniu na odnowienie, na *rinascità* sztuki w Lejdzie po niszczycielskiej wojnie z Hiszpanami i heroicznej obronie miasta podczas oblężenia w 1574 roku. Chodzi o włączenie

sztuki w schemat historiograficzny – w ciąg wydarzeń, które budują mit niepodległościowy i współtworzą narodową i lokalną tożsamość patriotyczną. Triumf nowej sztuki, całkowicie własnej i różnej od międzynarodowego kanonu – sztuki realistycznej, opisowej, związanej z holenderską ziemią i holenderskim wybrzeżem – wyrażać ma triumf niezależnej społeczności miasta i prowincji nad minionymi przeciwnościami losu, gloryfikować pomyślność polityczną i gospodarczą, podkreślać panowanie mieszkańców nad swym terenem. Diuny, wydmy, plaże, wybrzeża, morze, pola i wiejskie okolice na owych pejzażach, jakie w tak wielkiej liczbie zgromadził Orlers w swym domu, służyły budowaniu swoistej „patriotycznej geografii" (wedle określenia Simona Schamy[165]), owej *descriptie van het (vader)lant*, która naznaczyła charakter malarstwa krajobrazowego w okresie 1615–1650. Zjawisku temu poświęcię sporo uwagi w trzeciej części tej książki.

Istniały też kolekcje specjalizujące się w lejdejskim malarstwie *fijnschilderijen* Gerrita Doua, Fransa Mierisa St. i innych mistrzów, a więc w niskich gatunkach rodzajowych i martwej natury, ale zarazem – malarstwie nader wymyślnym, przykuwającym bowiem uwagę efektowną imitacją faktur i materii oraz iluzją lśnień, refleksów i innych zabiegów luministycznych, bogactwem wyrafinowanej kolorystyki, bawiącym się przestrzenią, bardzo często podejmującym rozmowę z widzem, jak choćby w typowej dla *fijnschilders* konstrukcji obrazu widzianego przez niszę okienną (por. il. 29).[166] Pierwszym zbieraczem obrazów Doua był szwedzki rezydent w Hadze, Pieter Spiering, który od 1637 roku wypłacał malarzowi co roku 1000 guldenów pensji za prawo wyboru i pierwokupu jego dzieł, płacąc przy tym osobno za nabyte obrazy.[167] Johan de Bye kupował jego dzieła w latach sześćdziesiątych, kiedy to Dou miał już ustaloną markę jednego z czołowych mistrzów holenderskich, potwierdzoną stanowiskiem nadwornego malarza Karola II angielskiego. W 1665 roku de Bye posiadał aż 29 obrazów Doua; wystawił je wtedy publicznie przed ratuszem w Lejdzie, licząc na zyskowną sprzedaż. Jego podejście do obrazów najwyraźniej było więc bardziej komercyjne niż czysto kolekcjonerskie. Niemniej, jest jasne, że *gros* tego zbioru stanowiły właśnie obrazowe gry optyczne z widzem, typowe dla dojrzałej twórczości Doua i innych lejdejskich *fijnschilders*.

29. Gerrit Dou, *Doktor*, 1653, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Przeciwną wobec Orlersa, Spieringa czy de Bye'a postawę – zbieractwa nie wyspecjalizowanego, lecz zakrojonego uniwersalnie – przyjął kolejny bohater holenderskiej historii kolekcjonerstwa. W pierwszej połowie XVII wieku wyrocznią w dziedzinie sztuki w Delft był Boudewijn de Man, wielki patrycjusz, generalny skarbnik i dyrektor Kompanii Zachodnioindyjskiej.[168] Nader szumnie – istną „wyrocznią delfcką/delficką" nazwany został w wierszu Petrusa Scriveriusa pod ryciną Willema van Swanenburga z 1611 roku (il. 30), reprodukującą obraz Rubensa *Wieczerza w Emaus* z jego kolekcji: „Ktoby żywił wątpliwości co do sztuki Apellesa, tego, o Manniuszu! [de Manie!],

poślemy do Delfów, by zapytał wyroczni. Nikt jednak nie może wątpić, iż Chrystus zmartwychwstał, gdyż Zbawiciel połamał chleb na oczach zdziwionych widzów w Emaus. Pełni podziwu oglądamy to wydarzenie, tak jak je odmalował ten Apelles [Rubens]."[169] Obraz ten został potem, w 1644 roku, sprzedany na licytacji za 6129 guldenów, prawdziwie królewską cenę.[170] Tekst podpisu na rycinie, jak i fakt zamówienia go u wybitnego uczonego, świadczą o profilu kolekcji i pozycji kolekcjonera w kręgu najwyższej elity intelektualnej ówczesnej Holandii. Zawarte w tekście Scriveriusa konceptualne motywy: gra słów „Delft / Delphi", odniesienia do Apellesa, retoryka perswazji jako celu malarstwa, topos „magii ucieleśnienia" i „uobecnienia" w obrazie – odwołują się do sprawności umysłowej i erudycji zbieracza. De Man zgromadził imponujący zestaw dzieł znanych artystów z całych Niderlandów: Rubensa i Jana Brueghla z Antwerpii, Goltziusa z Haarlemu, najwyżej cenionych mistrzów z Utrechtu – Hendricka ter Brugghena, Abrahama Bloemaerta, Dircka van Baburena, Roelanta Saverya, z amsterdamczyków jakiś pejzaż Rembrandta, a z rodzimego środowiska Delft: Hansa Jordaensa, Cornelisa J. Delffa i Christiaena van Couwenbergha. Posiadał też dzieła zacnych mistrzów dawniejszych: Pietera Aertsena, Gillisa Mostaerta, Jana van Scorela. Prestiżu dodawały kolekcji obrazy „starych" Włochów, de Man miał na pewno „scenę kuchenną" Bassana. Słowem była to kolekcja o wysokim statusie – zasadniczo italianizująca, nastawiona na mistrzów w jakiś sposób powiązanych z Włochami (Bassano, van Scorel, Goltzius, Rubens, Brueghel, Bloemaert, ter Brugghen, Baburen, Couwenbergh), ale też nie lekceważąca twórczości rodzimej (Aertsen, Mostaert, Savery, Delff, Rembrandt). Z całą pewnością mogłaby to być kolekcja otwarta (choć nie ukierunkowana) na dzieła optycznego iluzjonizmu, na obrazy „rozmawiające z widzem", intrygujące go trikami przestrzennymi i retorycznymi chwytami. Świadczy o tym już sama chluba zbioru – *Wieczerza w Emaus* Rubensa, ale także obecność nazwisk Goltziusa, Bloemaerta, caravaggionistów utrechckich.

A oto przykład kolekcji delfckiej z drugiej połowy XVII stulecia. Kolekcji zorientowanej, tak jak zbiór Orlersa, na lokalne malarstwo, na niskie gatunki, ale już bez owej patriotycznej tonacji ideowej. Pieter Claesz. van Ruijven (1624–1674) zgromadził w Delft nie tylko dwadzieścia (lub dwadzieścia jeden) dzieł Vermeera, lecz także obrazy Jana Porcellisa i zapewne Simona de Vliegera i Emanuela de Witte.[171] Był spokrewniony z najbardziej prominentnymi rodzinami Delft: van Santen i Graswinckel. Jego ojciec był bogatym browarnikiem, ale nie wiemy, jaki zawód wykonywał on sam; wiadomo jednak, że prowadził jakieś interesy nie tylko w Delft, ale i w Lejdzie. Prawdopodobnie żył z operacji bankowo-giełdowych: posiadał wraz z żoną, Marią de Knuijt, liczne papiery wartościowe i obligacje rządowe oraz akcje Kompanii Wschodnioindyjskiej. Przez babkę był skoligacony z rodziną Spierincx:

30. Willem van Swanenburg wg P.P. Rubensa, *Wieczerza w Emaus*, 1611, miedzioryt

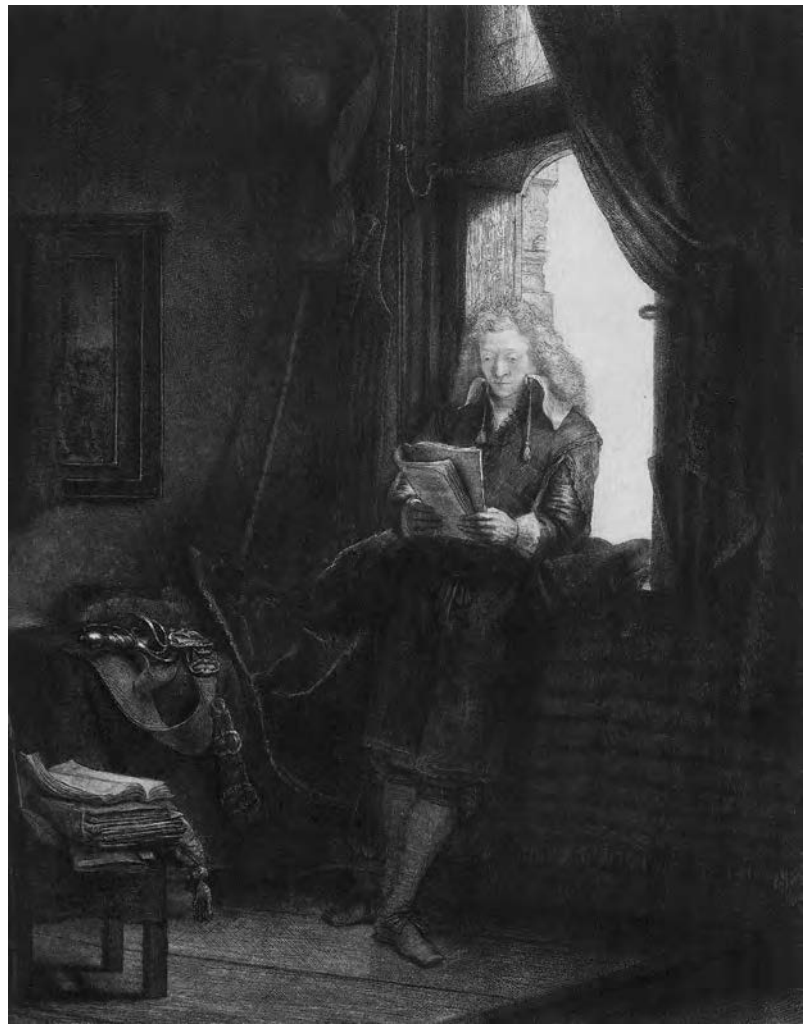
siostry babki, Sary Menningx, wyszły kolejno za słynnego wytwórcę tapiserii, Fransa Spieringa (Franchoys Spierincxa); Pieter Spiering był, jak wspomnieliśmy, stałym klientem i protektorem Gerrita Doua. Brat van Ruijvena, Johan, był w Delft znanym notariuszem. Majątek małżonków van Ruijven był znaczny; sama Maria w testamencie z 1665 roku (zm. 1681) określała spadek w czystej gotówce na 13500 guldenów, w tym 500 zapisanych Vermeerowi. W 1669 roku van Ruijven kupił za 16000 guldenów domenę ziemską Spalant, wystawioną na sprzedaż przez barona Willema van Renesse (Renaisse). Zaspokoiło to jego aspiracje do statusu szlacheckiego; określił się w jednym z dokumentów jako „pan na Spalant". Te ambicje mogły też przyświecać jego kolekcjonerskiej pasji. Zbiory van Ruijvena odziedziczył w 1680 roku jego zięć Jacob Dissius. Zawierały – wedle inwentarza sporządzonego w 1683 roku po śmierci wdowy Magdaleny Pietersdr. van Ruijven – dwadzieścia obrazów Vermeera, *morze* Porcellisa, trzy *kerkinterieurs,* cztery *tronies*, cztery nokturny, kilka nieokreślonych pejzaży, wizerunek malarza przy pracy oraz zbiór instrumentów i książek muzycznych. Z późniejszych inwentarzy mienia Dissiusa (1685 i 1696) wynika, że część z wymienionych pejzaży wyszła spod pędzla Simona de Vliegera, a kilka widoków wnętrz kościelnych – Emanuela de Witte.

Podobnie wyspecjalizowaną w malarstwie ojczystym i przy tym bodaj największą siedemnastowieczną kolekcją holenderską był zbiór Hermana Beckera (ok. 1617–1678).[172] Liczył co najmniej 231 obrazów, które podane są w inwentarzu pośmiertnej licytacji jego mienia z 28 marca 1679 roku. Becker pochodził zapewne z bogatej rodziny kupieckiej z Rygi; od lat czterdziestych działał jako kupiec i armator w handlu bałtyckim i wkrótce ustalił sobie silną pozycję bankiera kredytowego w Amsterdamie. Udzielał kredytów i pożyczek regentom i patrycjuszom amsterdamskim, obracał akcjami i obligacjami, inwestował w nieruchomości. Jego klientami byli też liczni malarze i antykwariusze; wśród tych pierwszych znaleźli się Rembrandt i Lievens, Frederick de Moucheron, Philips de Koninck, Dominicus van Tol, Anthony van der Laen, w grupie handlarzy sztuką zaś – m.in. słynni kolekcjonerzy: Johannes de Renialme, Gerrit van Uylenburgh, Willem Six, Theodoor de Liefvelt. Zastawem pod zaciągane długi i rękojmią kredytów bywały w tych przypadkach obrazy. Niewątpliwie jednak Becker, niezależnie od tych bieżących transakcji, także kupował obrazy, świadomie kształtując swą kolekcję. We wspomnianym inwentarzu z 1679 roku aż 137 dzieł określonych zostało z imienia autora i tematu, co wcale nieczęste w ówczesnych zapisach inwentarzowych, pozostałe – wedle gatunku. Poza garstką obrazów włoskich (Tintoretto, reszta bez określenia autora), dwoma obrazami Claude'a Lorraina i kilkoma przykładami starych mistrzów północnych (Lucas van Leyden, Herri met de Bles, Dürer, Holbein, kompozycje według Bruegla), były to dzieła współczesnych mistrzów niderlandzkich. Becker miał spory zbiór różnych historii

i figur biblijnych lub mitologicznych (*tronies*) malowanych przez haarlemskich manierystów, rubensistów, utrechckich caravaggionistów, amsterdamskich prerembrandtystów, Lievensa, Rembrandta i rembrandtystów, klasycystów haarlemskich: Cornelisa van Haarlem (2 obrazy), Hendricka Goltziusa (1), Rubensa (3), Cornelisa Schuta (1), Hendricka ter Brugghena (1) i Jana van Bijlerta (1), Pietera Lastmana (4, w tym 2 kopie), Jacoba Pynasa (2), Jana Lievensa (6), Rembrandta (14), oraz jego uczniów: Ferdinanda Bola i Gerbranda van den Eeckhouta, a także Salomona lub Jana de Braya (1). Był to więc doskonały przegląd wszystkich formuł ówczesnego malarstwa historycznego! Niektóre z tych dzieł niewątpliwie odpowiadały w pełni kategorii obrazu „dialogującego" z widzem, jak np. *Chorąży* Rembrandta (1636, Paryż, Coll. Rothschild – il. 31)[173] – prężący się dumnie przed widzem, patrzący mu w oczy, wystawiający łokieć poprzez lico obrazu. Podobnie jak caravaggionistyczne dzieła Lievensa, np. *Piłat umywający ręce* (zapewne tożsamy z obrazem w Lakenhal, Lejda).[174] Chętnie kolekcjonował jednak Becker także dzieła „niskiego" gatunku: obrazy rodzajowe Brouwera, Hellmonta, Metsu i Steena, martwe natury Simona Luttichuysa, Willema van Aelsta i Willema Kalfa, bukiety kwiatowe Hendricka Schoota i innych, anonimowych już malarzy. I dalej: pejzaże Herculesa Segersa, Simona de Vliegera, Jana Porcellisa, Jana Lievensa, Philipsa Koninckа, Allaerta van Everdingena, Jacoba van Ruisdaela, Davida Teniersa, a także krajobrazy italianistów od Paula Brila, przez Jana Botha i Cornelisa van Poelenburcha, po Jana Weenixa i Jana Asselijna; miał też *żołnierzy* Philipsa Wouwermana i *jeźdźców* Paulusa Pottera. Inwentarz odnotowuje także trzy – szkoda, że anonimowe – widoki wnętrz kościelnych (*kerkinterieurs*). Inaczej niż w większości domowych kolekcji holenderskich, nie było tu prawie portretów.[175] Można dziś już tylko domyślać się, jakie to wytwory optycznej gry z widzem znajdowały się w tej kolekcji. Obok zachowanych *Chorążego* Rembrandta i *Piłata* Lievensa, można sobie wyobrazić jako przynależne do tej kategorii: różne obrazy w guście caravaggionistycznym (jak *Naga kobieta i filozof* van Bijlerta), przeróżne *tronies* Lievensa i Rembrandta, jego *Junonę* (o ile była tożsama albo podobna do obrazu w Armand Hammer Collection, Los Angeles), martwą naturę *vanitas* Rembrandta albo martwe natury Simona Luttichuysa – zapewne pełne iluzyjnych trików, typowych w jego twórczości (il. na okładce), dalej – techniczne triki malarsko-graficzne w pejzażach Herculesa Segersa, wreszcie wzmiankowane *kerkinterieurs*, może też dwie myśliwskie martwe natury Anthony'ego van Leemansa, najpewniej z gatunku *trompe-l'oeil*.

31. Rembrandt, *Chorąży*, 1636, Collection Rothschild, Paryż – **zob. tabl. 12**

Jak funkcjonowały obrazy „grające" z widzem w ówczesnych kolekcjach, pokazuje ciekawy przypadek Rembrandta i Jana Sixa. Jan Six (1618–1700) był fundatorem wspaniałej kolekcji, odziedziczonej przez Jana mł., a potem Pietera i Willema Sixów i do dziś podziwianej w Amsterdamie. Ów wielki fabrykant w przemyśle farbiarstwa sukna,



32. Rembrandt, *Jan Six*, 1647, akwaforta

żył po 1653 roku z kapitału i zajmował się polityką jako regent i burmistrz miasta, a także twórczością dramaturgiczną i poetycką oraz kolekcjonerstwem obrazów, rycin i rysunków. W roli wyrafinowanego amatora i zbieracza sztuki przedstawił go Rembrandt w akwaforcie z 1647 roku (il. 32), by potem w 1654 namalować go jako możnego regenta i wytwornego *gentiluomo* (Verzameling Six, Amsterdam). Six żonaty był z Margarethą Tulp, córką Nicolaesa Tulpa ze słynnej *Lekcji anatomii* (1632, Haga, Mauritshuis – il. 98). Znajomość Rembrandta z Sixem sięga co najmniej 1645 roku; malarz dostarczał mu obrazy, w 1652 sprzedał do jego kolekcji *Portret Saskii w czerwonym berecie* (ok. 1634, Kassel, Gemäldegalerie), *Symeona w świątyni* (zapewne obraz z 1631 w Mauritshuis, Haga) oraz *Kazanie św. Jana Chrzciciela*

(ok. 1634/1635, Berlin, Gemäldegalerie). Musiała być to bardzo bliska znajomość, skoro w tymże roku Rembrandt wykonał dwa rysunki w albumie-pamiętniku Sixa, przeznaczonym na wpisy przyjaciół (*album amicorum*).[176] Six najwyraźniej otaczał malarza troskliwą protekcją, jako że w 1653 roku pożyczył mu znaczną sumę 1000 guldenów i to bez odsetek. Na pewno też inspirował Rembrandta do podejmowania nowych zadań artystycznych. Nie jest obojętne, że wielka kariera motywu iluzyjnej kotary w malarstwie holenderskim zaczyna się – jak wskażemy na to w kolejnym z rozdziałów – od dzieła Rembrandta, wykonanego właśnie dla Jana Sixa – od akwafortowej ilustracji do wydania jego tragedii *Medea* (*Wesele Jazona i Kreuzy* 1648, B. 112 – il. 133).[177] Wprowadzenie tam scenerii para-teatralnej z odsłoniętą kurtyną – naturalną w ilustracji do tekstu scenicznej sztuki – zainicjowało rozpowszechnienie się motywu zasłony w obrazach uczniów Rembrandta oraz delfckich mistrzów *kerkinterieurs* – gabinetowych obrazach kolekcjonerskich. W ten to sposób Six, jako twórca teatralny i jako kolekcjoner, zainspirował poprzez osobę Rembrandta pojawienie się nowej konwencji obrazu w sztuce holenderskiej.

Szczególnie interesująco w relacji kolekcjoner–malarz jawi się wspomniany obraz z *Kazaniem św. Jana* (il. 33).[178] Nie powstał on wprawdzie z przeznaczeniem dla Sixa, bo w jego posiadaniu znalazł się dopiero w latach pięćdziesiątych.[179] Niemniej, od początku, od lat trzydziestych, miał charakter przedmiotu kolekcjonerskiego. Namalowany jako *grisaille*, nie mógł raczej pełnić, jak to było w przypadku innych tego typu obrazów mistrza, funkcji projektu do ryciny. Przeczą temu pokaźne wymiary: 62,7×81 cm oraz zamiar umieszczenia kompozycji w kosztownej ramie. Najpierw zresztą kompozycja była mniejsza, mierzyła jakieś 40×50 cm (i na tym etapie, owszem, mogłaby być modelem do ryciny), ale w trakcie pracy Rembrandt dosztukował kawałek płótna po prawej stronie, a następnie nakleił całość na znacznie większą deskę i dodał wycięty w środku, z „oknem" dopasowanym do pierwotnego formatu, płat płótna zakrywający zewnętrzne partie deski. Nastąpiło zatem świadome poszerzenie formatu i to z charakterystycznym kształtem koszowego łuku od góry, przeznaczonego do wykroju przyszłej ramy. Tę zaprojektował Rembrandt później, przypuszczalnie już na życzenie Sixa, gdy ten wszedł w posiadanie obrazu, ale na pewno była ona zamierzona już na tym wcześniejszym etapie. Z tym łukowym zamknięciem była to zresztą rama typowo kolekcjonerska. Jej wygląd znamy z rysunku w Luwrze.[180] Jeśli więc nawet początkowo Rembrandt tworzył swą kompozycję z myślą o rycinie, to szybko zmienił zamiar na rzecz stworzenia dzieła dla potencjalnego znawcy-kolekcjonera. Dzieła, które jako *grisaille* miało przykuwać uwagę zarówno amatora malarstwa, jak i amatora rysunków i rycin. I obu dawać wrażenie wglądu w proces „stawania się" kompozycji – imitować ni to malarski, ni rysunkowy szkic do jakiejś *historii*, sugerować „wnikanie" ciekawskiego oka

33. a) Rembrandt, *Kazanie św. Jana Chrzciciela*, 1634/1635, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; **b)** Rembrandt, rysunek kompozycji z ramą obrazu, ok. 1655, Luwr, Paryż – **zob. tabl. 13**

w proces tworzenia dzieła. Odwoływało się przeto do tej motywacji zbieraczy, która stała od XVI wieku u podstaw kolekcjonerstwa rysunków i szkiców. Być może też użycie techniki *en grisaille* w tak wielkim formacie przywoływać miało literacki topos antycznego Apellesa, który dysponując zaledwie czterema barwami, potrafił iluzyjnie i wirtuozersko oddawać ludzi i naturę (Pliniusz).[181] Zarazem dzieło było popisem bogactwa narracyjnego, *varietas* – ze świadomym włączeniem w religijny temat elementów malowniczych lub komicznych, mających bawić widza, który, jeśli tylko dobrze wpatrzy się w tłum ukazanych figurek, ujrzy wśród nich postać w malowniczym kostiumie japońskim, dalej Murzyna, a także jeszcze Indianina i Turka, a gdzie indziej wypróżniającego się psa czy parę kopulujących psów. Ot, świadome złamanie *decorum*, po to, zabawić uważnego obserwatora, by podniecić jego ciekawość, kazać mu studiować kolejne epizody i wyszukiwać spośród nich scenki niezwykłe. Spełnienie tej sugerowanej formatem, techniką i kompozycją funkcji przedmiotu kolekcjonerskiego dokonało się w momencie nabycia dzieła przez Sixa i wykonania doń wytwornej ramy. Dlatego też stało się ono przedmiotem podziwu współczesnych. Samuel van Hoogstraten w 1678 roku zachwycał się kompozycją *Kazania*, ale z niesmakiem (czy aby jednak szczerym?) odnotowywał owe rodzajowe motywy, łamiące zasadę stosowności i wzniosłości. W 1702 roku obraz określony został jako „tak niezwykle rzadki i kunsztowny, jak to tylko można sobie wyobrazić" (zo raar en ongemeyn konstig als te bedenken is) – najlepsza etykieta dla przedmiotu kolekcjonerskiego.[182] Obrazu kolekcjonerskiego, który wymaga od wyrafinowanego odbiorcy współdziałania w grze: odcyfrowywania i dopowiadania treści, namysłu i domysłu co do formy i funkcji, uaktywniania imaginacji co do potencjalnego wyglądu kompozycji, gdyby była rysunkiem, ryciną albo wielobarwnym malowidłem.

II. Cuda sztuki i natury: prawda a złudzenie

II.1. Herkules i żaba. Między wzniosłą „historią" a ilustracją naukową: manieryści około 1600–1620

Co może łączyć dwa tak różne przedstawienia, powstałe w Haarlemie około 1600 roku, jak rysunki i ryciny Hendricka Goltziusa z *Herkulesem Farnese* (il. 45–47) i *Studium żaby* Jacques'a de Gheyna II (il. 76)? Otóż, środowisko tamtejszych manierystów spajała wspólna postawa artystyczno-teoretyczna, przejawiająca się nie tylko w zakresie tzw. wysokiej, wzniosłej „historii" – tematów literackich: mitologicznych, religijnych czy alegorycznych, ale także w obszarze tematów zwanych niskimi: wizerunków zwyczajnej rzeczywistości, przedstawień „z życia wziętych" (*naar het leven*) czy widoków przyrody.

Zanim tę postawę ukażemy, przedstawmy bohaterów opowieści. Są nimi Karel van Mander, Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Hendrick Goltzius – słynna trójca malarzy „historii", ale także „dokumentalista" Jacques de Gheyn II (Młodszy) i „fantaści pejzażu" Hercules Segers i Roelant Savery. Już samo to zestawienie nazwisk może Czytelnika zdziwić, bo jakże „wrzucać ich tu wszystkich we wspólny worek pojęciowy"! A jednak! Wykażemy, że wspólnota pojęć teoretycznych była rzeczywista, powszechnie obowiązująca i stosowana – ogarniająca twórców bardzo różnych gatunków i orientacji.

Karel van Mander

Karel van Mander (1548–1606)[183] – pierwszy niderlandzki teoretyk i historiograf sztuki – urodził się we Flandrii, w Meulebeke, i pochodził z rodziny właściwie arystokratycznej. Otrzymał staranne wykształcenie humanistyczne, od dziecka uczył się rysunku i pisania wierszy, za młodu został członkiem izby retorów w Meulebeke. W latach 1567–1568

uczył się u poety i malarza Lucasa de Heere z Gandawy. To połączenie dziedzin – rysunku i malarstwa z twórczością literacką, stało się wyznacznikiem postawy życiowej i artystycznej van Mandera, poszukującego – zgodnie z prastarym Horacjańskim postulatem *ut pictura poesis* – obrazowości w poezji i literackości w sztukach obrazowych.[184] Co więcej, stało się ono normą i wyzwaniem dla całego pokolenia artystów z Haarlemu i innych miast.[185]

W latach 1573–1577 van Mander odbył podróż do Włoch.[186] Przebywał m.in. we Florencji i w Rzymie. Uległ wtedy wpływom Giorgia Vasariego i przede wszystkim przebywającego tam Bartholomäusa Sprangera. Z tym drugim się zaprzyjaźnił i był potem jego gościem w Wiedniu w 1577 roku. Tam van Mander zetknął się z międzynarodowym środowiskiem manierystów pracujących dla dworu cesarza Rudolfa II. Po powrocie do Niderlandów osiadł w roku 1583 w Haarlemie, gdzie wraz z Hendrickiem Goltziusem i Cornelisem van Haarlem założył „Akademię Malarstwa" – wspólną pracownię, służącą doskonaleniu rysunku, studiowaniu ciała ludzkiego na podstawie odlewów i rzeźb oraz żywych modeli (prowadzenie studium aktu z nagiego modela w tej „akademii" jest przedmiotem kontrowersji badaczy)[187]. W tym czasie zaczął malować i rytować w wyrafinowanym, manierystycznym stylu, pokrewnym manierze Goltziusa i Cornelisa.[188] W roku 1602 przeniósł się do majątku wiejskiego pod Alkmaarem, gdzie kończył pisanie podręcznika o malarstwie. Ok. 1604 osiadł w Amsterdamie, gdzie wkrótce zmarł.

Fundamentalnym dokonaniem van Mandera była *Księga malarza* (*Het Schilder-boeck*), wydana partiami w Alkmaarze i Haarlemie w latach 1603–1604. Zawiera ona wykład manierystycznej teorii sztuki (*Grondt der edel vry schilder-const*), wykład ikonografii mitologicznej, komentowane tłumaczenie *Metamorfoz* Owidiusza, biografie malarzy starożytnych, nowożytnych malarzy włoskich oraz żywoty malarzy niderlandzkich i niemieckich.[189] W rozważaniach teoretycznych van Mander przejmuje manierystyczną teorię akademików toskańsko-rzymskich – Vasariego i Federica Zuccariego. Głosi prymat rysunku nad kolorem, zasadę literackości malowanych „historii", potrzebę bujnej inwencji w doborze i ujęciu tematów, wyższość kunsztownej wirtuozerii i wykoncypowanej „idei" dzieła nad prostym odwzorowaniem natury, regułę stosowności i odpowiedniości formy i tematu (*decorum*). W obszernych uwagach o malarstwie pejzażowym promuje typ krajobrazu wywodzącego się z tradycji Gillisa Coninxloo i szkoły z Frankenthal – fantastycznego, malowniczego, komponowanego kulisowo z głębokimi widokami perspektywicznymi, wypełnionego luministyczną grą światła i barw.[190] W części historiograficznej książki van Mander przejął od Vasariego koncepcję postępu, dokonującego się w twórczości kolejnych artystów, pokoleń i epok; dzielił ich na twórców dawnych (*oude moderne*), którzy osiągnęli dobre rezultaty dzięki warsztatowej tradycji i doskonaleniu

rzemieślniczej biegłości, a bez teoretycznej wiedzy, oraz na tych, którzy poznali teorię opracowaną i wcieloną przez mistrzów antyku i włoskiego renesansu. Rolę Michała Anioła, stanowiącego u Vasariego szczyt doskonałości w dziejach sztuki, pełni u van Mandera Goltzius, którego wirtuozeria w kompozycji i rysunku mierzyć się może z dokonaniami Włochów.[191]

Przykładem manierystycznej inwencji van Mandera może być obraz z 1600 roku, malowany obustronnie na blasze miedzianej, podłożu skądinąd popularnym wśród manierystów północnych, zwłaszcza w kręgu rudolfińskim, jako pozwalające osiągnąć efekt porcelanowej gładkości powierzchni i emaliowej czystości barw. Przedstawia on *Powściągliwość Scypiona*, a na rewersie *Alegorię Natury jako Nauczycielki* (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 34–35).[192] Nie wiadomo, do czego obraz ten służył; mógł być częścią kabinetu, ale nie jego otwieranym albo przesuwalnym zamknięciem, skrzydłem drzwiczek, bo przeczy temu horyzontalny format i znaczny ciężar. Prędzej jednak był wiekiem kosztownego mebla, gabinetowej skrzyni, podnoszonym i opuszczanym. Obecny rewers byłby wtedy wierzchem takiej przykrywy, na co wskazuje kompozycja z eliptycznym medalionem z figuralnym *grisaille* pośrodku i pozostałą powierzchnią imitującą marmoryzację. Alegoria byłaby zatem wprowadzeniem do historii ukazanej na odwrociu. Już sam zabieg stopniowania wypowiedzi: najpierw teoretyczno-filozoficzny wykład, potem dopiero jego historyczna egzemplifikacja – jest dowodem poszukiwania skomplikowanej i efektownej inwencji, opartej na retorycznych zasadach gry z widzem, świadectwem manierystycznego konceptyzmu. Alegoria na wierzchu domniemanego wieka nie jest – świadomie – łatwa do odczytania. Zasada niejasności obrazu-rebusu – *obscuritas* – ma wzmagać ciekawość widza i skłaniać do umysłowego wysiłku w odkrywaniu sensu na podstawie humanistycznej erudycji. Środkowa postać kobiety o wielu piersiach to najpewniej Cybele, bogini ziemi i ziemskiej przyrody, a tym samym personifikacja Natury. Zwraca się ona do mężczyzny – oznaczającego uogólnionego człowieka, kierując jego uwagę na kobietę z tablicami prawa, którą można identyfikować na podstawie *Iconologii* Cesarego Ripy (rozdziału „Filozofia") jako figurę Sapientii – Mądrości, natchnionej przez Boga. Mielibyśmy tu zatem wykoncypowaną alegorię studiowania i badania Natury jako drogi do poznania Prawdy ukrytej przez Boga w przyrodzie. Kompozycja stanowiłaby przeto wykład filozoficzno-estetyczny i manifest artystyczny, odpowiadający koncepcji sztuki van Mandera, zawartej w *Grondt der edlen vry-const* w *Het Schilder-boeck*.[193] Badaczom nie udało się jednak dotychczas przekonująco powiązać tej alegorii z sceną z historii Scypiona po drugiej stronie płyty. Jak opowiadają starożytni autorzy, m. in. Valerius Maximus w *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* (4, 3, 1), wódz rzymski, konsul Publiusz Korneliusz Scypion Starszy, zwany Afrykańskim, zyskał po zajęciu Kartaginy jako łup wojenny

34. Karel van Mander, *Powściągliwość Scypiona*, 1600, Rijksmuseum, Amsterdam – **zob. tabl. 14**

35. Karel van Mander, *Alegoria Natury jako Nauczycielki*, rewers obrazu *Powściągliwość Scypiona*, 1600, Rijksmuseum, Amsterdam

piękną dziewczynę z dumnego rodu Celtyberianów, lecz ćwicząc się we wstrzemięźliwości i wielkoduszności, zwrócił ją jej narzeczonemu, Allucjuszowi. Wedle Pietera van der Heijdena, scena ta ma symbolizować *morale activa*, osiąganie Prawdy przez praktyczne uprawianie cnoty, podczas gdy alegoria na rewersie oznaczać miałaby osiąganie Prawdy przez studium natury, *morale passiva*.[194] Teza ta wydaje się mało przekonująca. Scena *Wstrzemięźliwości Scypiona* odnosi się raczej do Ratio – rozumu, który jest podstawą cnoty, lub do kategorii roztropności i mądrości w sensie Mądrego Wyboru jako drogi do cnoty i prawdy. Takie znaczenie logicznie łączyłoby się z alegorią Sapientii po drugiej stronie płyty. Jakkolwiek by nie interpretować znaczeniowego związku między alegorią a historią na awersie i rewersie, pozostaje pewne, że taki skomplikowany, trudny i wymagający erudycyjnej akrobacji umysłowej związek rzeczywiście istniał. Jest to przeto dzieło o wymyślnej treści, czemu odpowiada wyrafinowana forma, w której imitacja natury w malowanym obrazie (historia Scypiona) łączy się z iluzją kamiennej, marmurowej materii i inkrustowanego w nią medalionu *en grisaille* z filozoficzną alegorią. Iluzja, gra z widzem, łudzenie oczu, udawanie innego materiału i innego gatunku – oto świadectwo postawy, która w istotnej mierze naznaczy sztukę holenderską pierwszej połowy XVII wieku i będzie wskazaniem dla licznych artystów-eksperymentatorów. Domniemana funkcja dzieła – fragmentu luksusowego mebla, wymyślne efekty iluzji oraz skomplikowana treść określają jednoznacznie typ odbiorcy – wykształconego patrycjusza o zamiłowaniach humanistycznych, pretendującego do rangi konesera sztuki, a więc i potencjalnego czytelnika *Schilder-boeck*.

Swoje ideały teoretyczne realizował van Mander nie tylko w dziełach malarskich, ale przede wszystkim w projektach do tapiserii, wykonywanych przez słynny warsztat Fransa Spieringa w Delft (zob. rozdz. III.1).[195] Zachowały się dwie tkaniny według jego kartonów z serii *Orlando furioso* (Knole, Wielka Brytania, oraz Princeton Art Museum, USA) oraz trzy z cyklu *Historia Diany* (1610, Amsterdam, Rijksmuseum). Arend van Buchell (Arnoldus Buchelius), znamienity humanista i amator sztuki z Utrechtu, zwiedzał w 1598 roku pracownię Spieringa w dawnym klasztorze św. Agnieszki. Relację z tej wizyty czytamy w jego dzienniku:

„Tegoż dnia odwiedziliśmy Fransa Spieringa, który cierpi na suchoty, ku, obawiam się, wielkiej szkodzie dla sztuki. Pokazał on nam różnorakie tapiserie, sporządzone z przednim kunsztem, jedną godną księcia, przedstawiającą egzotyczne stworzenia, oddane z niebywałą wirtuozerią; były tam też ukazane kształty i wizerunki zwierząt i różnych postaci, tak precyzyjnie utkane, że nie różniły się niczym od najlepszego malarstwa, a w żywości barw przewyższały je znacznie. [...] Ów Spiering używał bardzo często rysunków i projektów Karela van Mandera, zamieszkałego w Haarlemie, wyśmienitego malarza, którego umysł tak pełen był inwencji, że służył wskazaniami innym mistrzom: malarzom, rzeź-

biarzom, witrażystom, tapisernikom i wytwórcom bordiur, architektom, złotnikom, tkaczom – co skąd, z jakiej [pokrewnej] sztuki, mogą zaczerpnąć [dla swej twórczości]."[196]

W tych słowach Bucheliusa wyraża się naczelna idea, przyświecająca van Manderowi w jego twórczości teoretycznej i praktycznej: wirtuozerskie naśladownictwo różnych modi i konwencji, pełna inwencji imitacja efektu malarstwa w innej dziedzinie – w tym przypadku w tkaniu tapiserii. Ważna przy tym jest informacja Bucheliusa, iż van Mander pełnił rolę preceptora i doradcy wobec innych artystów działających w różnych mediach technicznych. Jest oczywiste, że wpłynął tym samym na eksperymenty z różnymi efektami technik rysunkowych, graficznych i malarskich, podejmowane przez Hendricka Goltziusa, jego przyjaciela i współuczestnika spotkań w haarlemskiej „Akademii". Będę chciał wykazać także, że ta koncepcja gry różnych technik i konwencji obrazowych miała istotne znaczenie dla szeregu innych współczesnych van Manderowi lub nieznacznie odeń młodszych artystów, i to bardzo odmiennych, a od sztuki van Mandera, zdawałoby się, odległych, takich jak pejzażysta Hercules Segers czy malarz statków i marin Hendrick Vroom.[197]

Cornelis Cornelisz. van Haarlem

Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638)[198] pochodził z zacnej i zamożnej rodziny haarlemskiej; uczył się u zaprzyjaźnionego z nią Pietera Pietersz.'a, a potem u antwerpskiego italianisty Gillisa Cogneta. Kontakt i przyjaźń z van Manderem zaowocowały nie tylko przejęciem promowanej przez niego maniery Sprangera, ale także otwartą postawą wobec różnych konwencji artystycznych. Obok kunsztownej maniery post-sprangerowskiej, w której ujęte są „wielkie historie" (*Iksjon*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; *Stronnicy Kadmosa pożerani przez smoka*, 1588, Londyn, National Gallery; *Tytanomachia*, ok. 1588, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 37; *Rzeź niewiniątek*, 1590, Amsterdam, Rijksmuseum oraz 1591, Haarlem, Frans Halsmuseum), Cornelis chętnie podejmował inne tematy i konwencje gatunkowe: sceny kuchenne i targi warzyw oraz portrety (m.in. jeden zbiorowy: *Bankiet haarlemskiej gwardii miejskiej*, 1583, Haarlem, Frans Halsmuseum).

W tych pozahistorycznych – tzw. „rodzajowych" – tematach Cornelis wykraczał poza zwykłą kontynuację tradycji, wyznaczonej w zakresie scen targowo-kuchennych przez Pietera Bruegla, Pietera Aertsena czy Joachima Beuckelaera. Wykraczał poza holenderską oczywistość. Oczywistość faktu, że owa rodzajowość stała się już wtedy, jeszcze przed 1600 rokiem, *species* mającą wyróżniać sztukę niderlandzką. (Choć przecież dziś dobrze wiemy, że był to tylko stereotyp w pisaniu i dywagowaniu o sztuce na Południu i na Północy: pozorne rozróżnienie

36. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Upadek Tantala, Ikara, Faetona i Iksjona*, 1588, seria miedziorytów

na „historyczną" sztukę Italii i „rodzajową" sztukę Niderlandów.) Jest jednak ważne, by dokładnie rozumieć, że twórczość Cornelisa i współczesnych mu artystów z jednej strony ostentacyjnie szuka swej definicji właśnie w owej rzekomo *stricte* holenderskiej tradycji, ale z drugiej strony demonstruje ją w (znów rzekomej) opozycji do sztuki wzniosłej Historii i tym samym do modelu sztuki Italii. Cornelis – z zasady twórca „wielkich historii" i z wykształcenia italianista – mierzy się z tematami „niewłoskimi" świadomie i z całą premedytacją. I wcale nie dlatego, by się popisać swym znawstwem lokalnej tradycji. Po prostu, po to, by

uczynić ją ważkim fragmentem swego zitalianizowanego, wysokiego *oeuvre*. By zgrać (podkreślmy to słowo: zgrać) topos wielkiego artysty wielkich historii – topos artysty włoskiego – z właśnie powstającym w historiografii (Francisco de Hollanda, Michał Anioł, van Mander) modelem artysty północnego jako specjalisty od tematów „niskich". Każdy wtedy wiedział, że mistrzowie północni celują a to w pejzażu, a to w oddawaniu przyziemnych realiów. Genialny realizm codzienności bywał nawet w szczególnej cenie wśród włoskich amatorów. Wskazuje na to już wczesne, piętnastowieczne zbieractwo sztuki flamandzkiej w Neapolu, Rzymie, Florencji czy Ferrarze, a potwierdza słynne, tchnące zazdrością zdanie, włożone w usta samego *divino Michelangelo* przez Francisca de Hollanda: artyści Północy wytrenowali się znamienicie w oddawaniu Natury – przyrody i jej fragmentów, ale Historię malować umieją tylko Włosi.[199] Cornelis, przenosząc swój styl rozwinięty w italianistycznych *historiach* na rodzime tematy rodzajowe, podkreślał, że jest spadkobiercą obu tradycji i że nie ma między nimi sprzeczności.

Owładnięty manierystyczną obsesją mnożenia efektów pełnych *difficoltà* – owych *scorzi* (perspektywicznych skrótów w ujęciu ciał) czy ekwilibrystycznych póz figur – Cornelis lubował się w sugerowaniu dwuznaczności przestrzeni i lica obrazu. W miedziorytowym cyklu *Upadków* (Tantala, Ikara, Faetona i Iksjona) z 1588 roku (il. 36) imitował dzięki umiejętnej kompozycji figur wrażenie widoku w wypukłym lustrze, ale zarazem sugerował przekraczanie jego ram, a tym samym lica obrazu, przez elementy kompozycji: noga Ikara i Iksjona czy głowa i barki Faetona najwyraźniej „wychodzą" przed płaszczyznę obrazu. Zabawa z widzem polega tu też na trudności prawidłowego ustawienia w pionie każdej z tych okrągłych kompozycji, jakby wirujących i dających się oglądać przy różnych osiach obrotu. We wspomnianej *Tytanomachii* (il. 37)[200] – wielkoformatowym kolekcjonerskim obrazie dla koneserów[201] – płaszczyznę lica wyznaczają dwie mocarne, posągowe nagie postacie, umieszczone niczym kulisy po bokach. Niby to blokują one ruch skłębionych postaci wypadających z głębi sceny i jej środka ku widzowi, któremu zdaje się, że za chwilę ów tłum nagich cielsk przywali go, wyrzucony z obrazu z niepohamowaną siłą. Ale ta blokada mało jest skuteczna. Oto bowiem wyrzucona do przodu emfatycznym gestem ręka lewej figury „przebija" imaginacyjne lico obrazu, zaś mężczyzna po prawej stronie, odwrócony tyłem, jakby chcący rozłożonymi ramionami powstrzymać napór ciał innych Tytanów, zdaje się chwiać i za moment obali się w tył ku widzowi, wypadając z kadru. Takie ujęcie stanowi skrajną konsekwencję nauk w komponowaniu *storii*, jakie Cornelis pobrał od manierystycznych mistrzów włoskich (np. Michała Anioła, Pellegrina Tibaldiego, Jacopina del Conte, Vasariego, Zuccariego i in.) za pośrednictwem Sprangera. Własną inwencją jest natomiast naturalistyczno-iluzyjne wymalowanie owych niezwykłych gigantycznych motyli, ciem i ważek, niby to wstydliwie przesłaniających przyrodzenia nagich

37. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Tytanomachia*, ok. 1588, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga – **zob. tabl. 15**

ciał, a w istocie bezwstydnie na te miejsca zwracających uwagę widza. Ma on wrażenie, że spoczęły chybotliwie, tylko na chwilę na tych ciałach, by za sekundę się unieść, odlecieć i w pełni je odsłonić. Te lgnące do przyrodzeń nagich mężczyzn owady ekscytują widza dwuznacznością owego zasłaniania i zarazem eksponowania tego, co powinno pozostać ukryte, ale też – dwuznacznością usytuowania w przestrzeni. Namalowane zostały bowiem tak naturalistycznie, że nie wiadomo już, czy są to owady pełzające po ciałach, tam, w głębi obrazu, czy może – motyle prawdziwe, które na chwilę siadły na powierzchni płótna. Byłaby to trawestacja słynnego, opisywanego przez Vasariego i van Mandera motywu muchy, domalowanej na obrazie Cimabuego przez Giotta tak naturalistycznie, że złudzony mistrz chciał odgonić ją machnięciem ręki, ku rozbawieniu swego krotochwilnego ucznia i świadków.[202] Anegdotę tę – dzięki van Manderowi powszechnie znaną – przypominać mogły widzom liczne naturalistyczne wizerunki owadów w bukietach kwiatowych i martwych naturach Roelanta Saverya, Jorisa Hoefnagla, Jana Brueghla St., Ambrosiusa Bosschaerta i Balthasara van der Asta z lat około 1600–1620 (por. rozdz. II.2). Z przekazu van Mandera wiemy, że Cornelis także malował bukiety kwiatów i można założyć, że również w nich stosował popularny, niemal obowiązkowy w tym gatunku motyw iluzyjnych owadów.[203] W sumie, *Tytanomachia* jest doskonałym przykładem zespolenia dwóch postaw: konceptualnej inwencji w komponowaniu wielkiej *storii* (van Manderowskie komponowanie *uyt den gheest*) oraz mimetycznego studium z natury (*nae 't leven* wg van Mandera), widocznego tak w entomologicznej wierności w przedstawieniu motyli, jak i w starannym, anatomicznym studium ciał – zespolenia dokonującego się poprzez dwuznaczność iluzji malarskiej i przestrzennej. To ona jest głównym wyzwaniem artystycznym manierystów holenderskich i podstawą dyskursu artysty z potencjalnym widzem. Ten iluzyjny dialog i owa prestidigitatorska gra konwencji, formuł, gatunków, gra zaskoczeń i decepcji, łączy wielu artystów holenderskiego manieryzmu. Uderza też w twórczości kolejnego naszego bohatera: Hendricka Goltziusa.

Hendrick Goltzius

Hendrick Goltzius (1558–1617)[204] uczył się wcale nie u malarzy obrazów, lecz najpierw u swego ojca – projektanta witraży, a potem (w 1576) jako pomocnik i rytownik w oficynie graficznej i wydawniczej Dircka Volkertsz.'a Coornherta. Z tego okresu wyniósł przekonanie, że efekty i techniki tych dziedzin: witrażu, grafiki i malarstwa, choć technologicznie różne, są porównywalne i nawzajem przekładalne, a to dzięki ich wspólnej podstawie – rysunkowi, owemu boskiemu *disegno* włoskich manierystów, którego Goltzius stanie się w przyszłości mistrzem. Jak van Mander, tak i Goltzius kształcił się w atmosferze

humanistycznej wielorodzajowości: uczył się i na poetę, i na grafika, na rysownika zdolnego do projektowania witraży czy tapiserii. Taki bowiem „multimedialny" profil miała pracownia Coornherta. Na przełomie czerwca i lipca 1577 roku Goltzius osiedlił się w Haarlemie. Tu wykonywał przez kilka lat zlecenia antwerpskiej oficyny wydawniczej Philipsa Gallego, a w 1582 roku założył własny warsztat drukujący ryciny. W Haarlemie poznał około 1583 roku, przybyłego z Flandrii, Karela van Mander i zaprzyjaźnił się z Cornelisem Cornelisz.'em van Haarlem. Razem stworzyli akademię – „een Academie, om nae 't leven te studeeren", by wspólnie studiować „z natury", z modela. Van Mander miał za sobą pobyt we Włoszech i w środowisku rudolfińskim w Wiedniu, świetnie znał się na konwencjach międzynarodowego manieryzmu, opartego na wzorach włoskich, posiadł też wielką wiedzę o klasycznych, antycznych tematach. Miał u siebie zespół rysunków Bartholomäusa Sprangera, nadwornego artysty cesarza Rudolfa II, toteż „sprangeryzm" stał się podstawą twórczości tak Goltziusa, jak i Cornelisa. W 1585 roku Goltzius przeniósł pierwsze rysunki Sprangera w formę rycin; aż po 1591 rok wydawał i sprzedawał na targach we Frankfurcie miedzioryty wedle własnego pomysłu lub według rysunków Cornelisa, wyraźnie oparte na wzorach Sprangera. Ale nie tylko one stały się podstawą renomy Goltziusa – także jego graficzne i rysunkowe portrety cieszyły się powodzeniem w kręgu haarlemskiej i antwerpskiej elity.[205] W warsztacie Goltziusa uczyli się i pracowali wybitni graficy: Jacques de Gheyn II, Jacob Matham, Jan Muller.

Już w 1584 roku Goltzius podjął decyzję o podróży do Italii, ale kłopoty zdrowotne zmusiły go do ustawicznego przesuwania terminu wyjazdu. Wreszcie w październiku 1590 roku, w sztormową pogodę, wyruszył na statku z Amsterdamu do Hamburga, a potem przez Monachium do Włoch. Przemierzył półwysep aż do Neapolu, poprzez Wenecję, Bolonię i Florencję, w 1591 roku zatrzymując się na dłużej w Rzymie.

Biografia Goltziusa spisana przez van Mandera[206] opowiada o tej podróży w anegdotycznym stylu. Nie są to jednak tylko zabawne, ubarwiające narrację opowiastki. Prawdziwe czy nie, służą one ukazaniu Goltziusa jako człowieka o umyśle dowcipnym, pełnym *esprit* i *invenzione*. Jako równego Włochom *gentiluomo*, zręcznego „wytwornisia" i błyskotliwego humanistę. Z całą świadomością van Mander nazywa Goltziusa „osobliwym Proteusem i Vertumnusem", nawiązując do postaci antycznych bogów przemian.[207] Całą podróż włoską Goltzius miał odbyć incognito, jako rzekomy sprzedawca serów holenderskich. Swą tożsamość pozwalał towarzyszącym mu uczniom ujawniać tylko wtedy, gdy rozmowa schodziła na kwestie sztuki i jego twórczości, a to dla osiągnięcia efektu zaskoczenia i dla podkreślenia, jak ważnym jest mistrzem. W Rzymie odwiedzał incognito miejsca, w których sprzedawano jego miedzioryty, by podsłuchiwać opinie innych artystów

i amatorów sztuki oraz by głosić własny sąd. Już list antykwariusza Philipsa van Winghe do Abrahama Orteliusa z 1589 roku potwierdza – jeszcze nawet przed przybyciem Goltziusa do Rzymu – wielką popularność graficznych dzieł artysty w Wiecznym Mieście, informując, że można tu kupić właściwie wszystkie jego ryciny. Tenże van Winghe stał się zresztą ofiarą Goltziusowej ekscentryczności. Podróżował wtedy z nim i jego pomocnikiem, złotnikiem Janem Matthijsz.'em Banem, z Rzymu do Neapolu. By nie narazić się na napad rozbójników, którzy grasowali na tej trasie, artysta i jego pomocnik przebrali się w stare, znoszone ubrania. Van Winghe, jeszcze nieświadom tożsamości współtowarzysza podróży, miał przy sobie na wszelki wypadek listy Orteliusa, opisujące powierzchowność Goltziusa oraz jego cechy szczególne. Pierwszorzędnym znakiem rozpoznawczym była słynna prawa ręka Goltziusa, zdeformowana w wyniku poparzenia w dzieciństwie (o czym opowiem obszerniej w kolejnym podrozdziale). Początkowo van Winghe uznał Goltziusa za biedaka niespełna rozumu, a gdy Ban ujawnił mu jego prawdziwe nazwisko, nie był w stanie uznać jego wysokiej pozycji, bo nie mógł nadziwić się łachmanom, w które Goltzius był odziany. Tak zwiedziony, van Winghe dał się przekonać dopiero, gdy Goltzius pokazał mu swą prawą dłoń oraz monogram HG na chusteczce, dokładnie taki sam, jaki tamten znał z rycin artysty.

Można by rzec, że opowieść ta jest przejawem pychy ekscentrycznego artysty. Dowodem jego grzesznej *Superbii*. Ale, z drugiej strony, stanowi wymowne potwierdzenie postawy Goltziusa: mogę być dziwakiem dla „was, Niderlandczyków", ale jestem „swój" w Italii, w „ojczyźnie sztuk", pośród artystów indywidualistów.

W czasie pobytu w Rzymie Goltzius, nie zważając na szalejącą tam zarazę, poświęcił się studiowaniu zabytków rzeźby antycznej, czego wynikiem stały się dziesiątki precyzyjnych rysunków i rycin. We Włoszech przerysowywał też kompozycje wielkich mistrzów włoskich oraz wykonywał rysunkowe portrety artystów: Federica Zuccariego, Giambologni, Girolama Muziana, Johannesa Stradanusa, Jacopa Palmy Młodszego i innych.

Po powrocie do Haarlemu w 1591 roku Goltzius znów się rozchorował, lecz w 1593, jakby dla nadrobienia utraconego czasu, rzucił się w wir pracy nad produkcją rycin. W 1593–1594 roku wydał cykl miedziorytów *Życie Marii*, w 1596–1598 serię *Pasji* wzorowaną na rycinach Lucasa van Leyden. Te jego wytwory zyskały mu uznanie możnych ówczesnego świata: elektora bawarskiego Wilhelma V, arcybiskupa Mediolanu Fryderyka Boromeusza, cesarza Rudolfa II, króla hiszpańskiego Filipa II. Pracował też dla znanych kolekcjonerów holenderskich, np. portretował Jana Govertsz.'a van der Aara (jako św. Łukasza na rycinie z 1614 oraz jako Trytona i jako zbieracza muszli na obrazach z 1603 i 1608 roku – il. 56, 57 i tabl. 27).

Dokumenty z lat 1605–1608 ukazują Goltziusa uwikłanego w niejasną aferę, w której oskarżony został o dokonywanie eksperymentów alchemicznych i poszukiwanie kamienia filozoficznego. Zapewne, jak pisał Arnold Buchelius, owe chemiczne czy alchemiczne doświadczenia wiązały się z eksperymentowaniem nad ekstrakcją pigmentów i pozyskiwaniem nowych barwników. Techniczne eksperymentatorstwo Goltziusa jest prymarną cechą jego osobowości artystycznej i znalazło wyraz w jego praktyce graficznej, rysunkowej i malarskiej (o czym będzie mowa w kolejnym podrozdziale). Drugą cechą „artystowskiej duszy" Goltziusa było obnoszenie się ze swą erudycją. Haarlemski poeta Lucas Gijsbrechtsz. donosił, że Goltzius płynnie władał trzema językami: niderlandzkim, niemieckim i włoskim, zaś rektor tamtejszego łacińskiego liceum, Theodorus Schrevelius, sławił jego wiedzę o naukach „wszelakich", z wyjątkiem jednej – muzyki. Te pochwały są może odrobinę przesadzone, skoro nasz artysta korespondował wprawdzie z uczonymi z uniwersytetu lejdejskiego i z innymi naukowcami, ale ich łacińskie listy musiano mu tłumaczyć na niderlandzki. Liczy się jednak nie rzeczywista umiejętność, lecz postawa umysłowa i ambicja, by być humanistą i scjentystą. Postawa, która tłumaczy zarówno skomplikowane treści i formy *historii* Goltziusa, jak i jego fascynację osobliwościami natury. Przyrodnicze zainteresowania realizował Goltzius najprawdopodobniej posiadając własny ogród botaniczny.[208]

Goltzius kochał pokazywać się, popisywać, występować przed widzami. I świadczą o tym nie tylko jego graficzne, rysunkowe czy malarskie dzieła, ale i jego ochoczy udział w teatralnym życiu Haarlemu. Nie tylko projektował kostiumy i atrybuty sceniczne dla spektakli haarlemskiej izby retorów „de Pellicanisten", ale też wystąpił osobiście w roli głównej w przedstawieniu w czerwcu 1612 roku, wystawionym ku czci przybyłych tam Rubensa, Hendricka van Balena i Jana Brueghla. Oto kolejny przykład tak ukochanej przez Goltziusa maskarady.

Jest wysoce znamienne, że Goltzius zaczął eksperymentować z medium malarskim dopiero w bardzo zaawansowanym okresie swej twórczości – ok. 1600 roku. I to najpierw obrazami naśladującymi ryciny (*penschilderijen*), a dopiero potem obrazami malowanymi jak zwykłe obrazy, w technice olejnej, by ostatecznie porzucić dla nich grafikę. Natomiast wiele rysunków Goltziusa nie ogranicza się tylko do linearności szkicu, lecz łudzi oko barwną malarskością. Są to niemal zawsze dzieła skończone, dzieła same dla siebie, nie pełniące bynajmniej służebnej roli przygotowawczego szkicu do finalnej kompozycji np. graficznej. A jeśli już nawet tak jest, jak choćby we wczesnym *Bankiecie Sekstusa Tarkwiniusza* z ok. 1578–1580 (Brunszwik, Herzog Anton Ulrich-Museum), będącym studium do ryciny z cyklu *Historia Lukrecji* (rytowanego przez Philipsa Galle), to i tak wykonanie uderza precyzją modelunku wydobytego lawowaniem *en grisaille*. Podobnie studium rysunkowe do ryciny *Wenus i Mars przyłapani przez Wulkana* (ok. 1585,

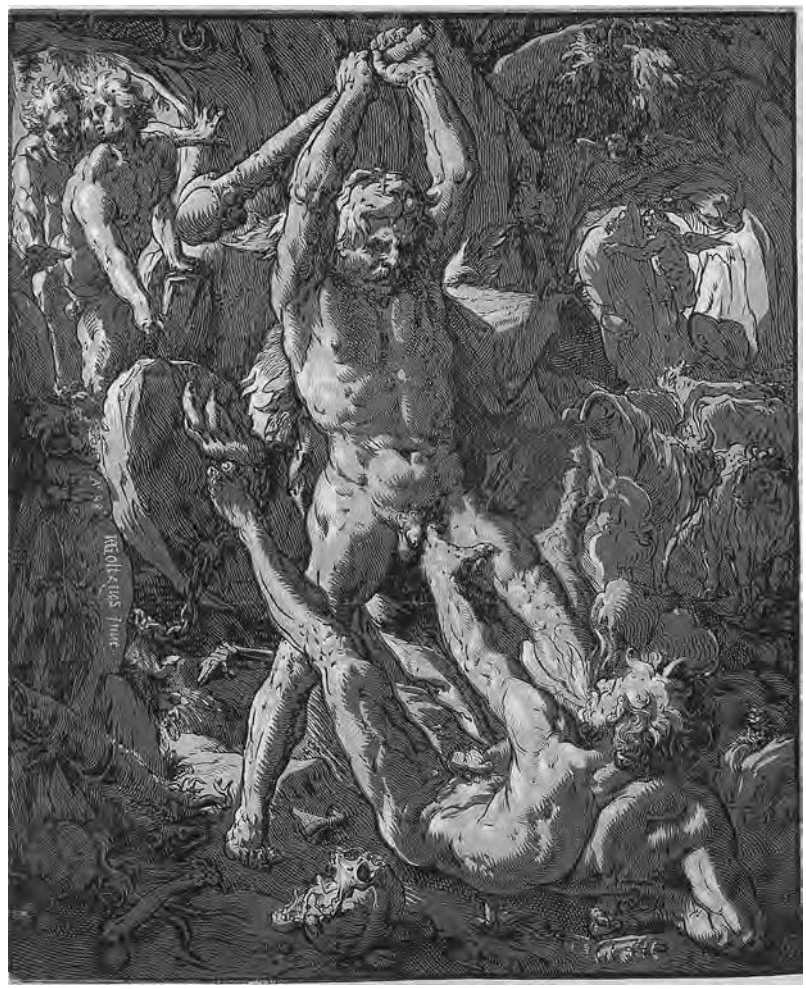
38. Hendrick Goltzius, *Wenus i Mars przyłapani przez Wulkana*, ok. 1585, rysunek, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum – il. 38) dzięki lawowaniu brunatną farbą zyskuje charakter samoistnego, skończonego dzieła, mogącego być przedmiotem zainteresowania kolekcjonera. I przykład kolejny: oto Goltzius nakłada w rysunku przygotowawczym do miedziorytu *Sąd Midasa* z 1590 roku (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library – il. 39) barwy – zielenie, szarości, różowawe czerwienie i brązy – na szaty figur na pierwszym planie i w głębi. Właściwie – zupełnie bez powodu, zamierzona rycina nie potrzebuje wszak żadnej próby koloru. Kolorowanie rysunku przygotowawczego jest w tym przypadku zupełnie zbyteczne. Ale ów rysunek przygotowawczy jest zarazem dziełem samym w sobie. Dlatego ma uprzytamniać odbiorcy-kolekcjonerowi, że za

ryciną, którą ten porównywał z rysunkiem, istnieje pełna *idea* kompozycji, a więc także zamysł koloru. Tym samym widz – świadomy koneser – dowiaduje się, że czarno-biała rycina imituje barwny świat, choć w istocie go nie przedstawia (bo odcina jego chromatyczność). Oto więc przemyślna gra tego, co widać, z tym, czego należy się domyślić. Cząstkowość pobarwienia rysunku też jest zamierzona. Nie jest tak, że rysunek ma stanowić pełny barwny odpowiednik niechromatycznej ryciny. Że można go oglądać w zastępstwie ryciny, na zasadzie opozycji obrazu barwnego i obrazu niechromatycznego. Ma on być tylko sygnałem barwności przedstawionego świata, niewidocznej w rycinie. Sygnałem, który ma uruchamiać imaginację kolekcjonera-konesera, by zgodnie z własną wyobraźnią i fantazją wypełniał rycinę kolorem. By

39. Hendrick Goltzius, *Sąd Midasa*, 1590, rysunek, Pierpont Morgan Library, Nowy Jork, i miedzioryt **– zob. tabl. 16**

40. Hendrick Goltzius, *Rzeź niewiniątek*, 1585–1586, miedzioryt



41. Hendrick Goltzius, *Herkules i Kakus*, 1588, drzeworyt chiaroscuro

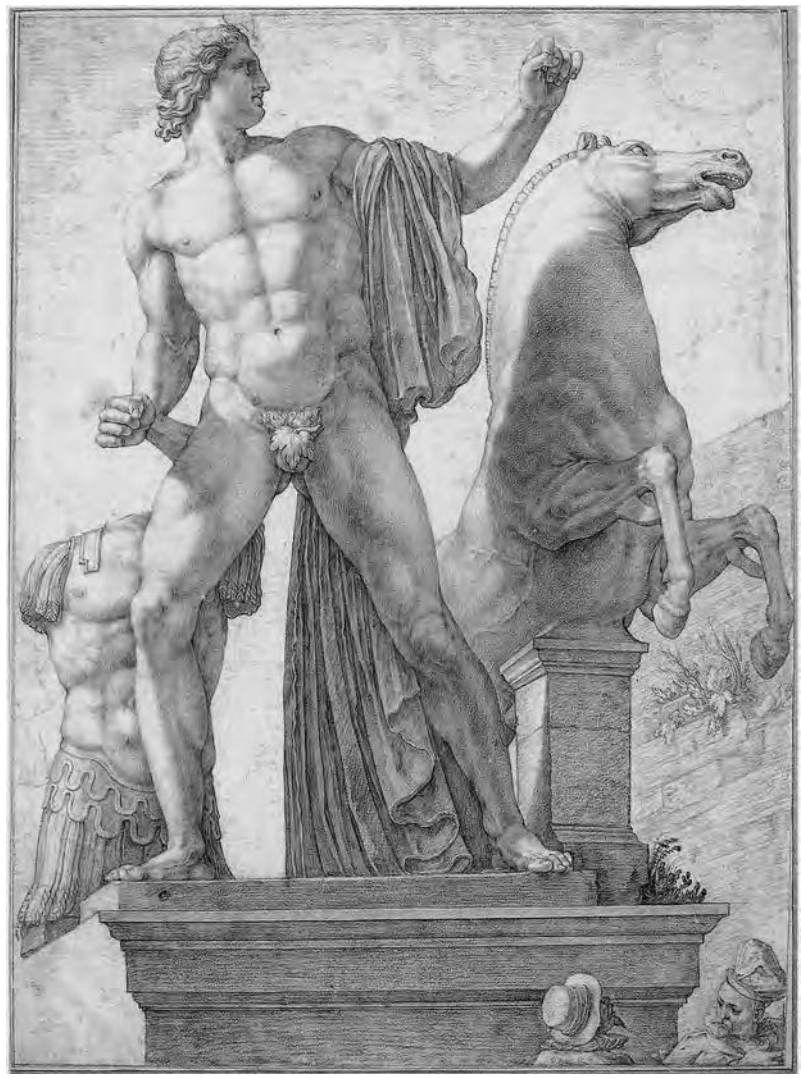
odtwarzał ów idealny obraz kryjący się i za rysunkiem, i za ryciną – tę doskonałą *ideę* tkwiącą w umyśle artysty i formującą się w umyśle odbiorcy, o jakiej piszą włoscy manieryści: Vasari, Lomazzo czy Zuccari. Ów boski prawzór, który „jest widocznym wyrazem i objawieniem koncepcji, która przedtem znajdowała się w duchu, i tej, którą wyobraził sobie umysł a wytworzyła idea."[209]

Bywa też, że Goltzius, już w początkach swej twórczości, odwraca porządek rzeczy: tworzy ryciny, dzieła wszak z założenia finalne, jak gdyby były przygotowawczymi studiami, jakby były rysunkami. W miedziorycie *Rzeź niewiniątek* z lat 1585–1586 (il. 40) tego charakteru pseudo-szkicu nie tłumaczy wcale pozorny stan nieukończenia. Kompozycja figur wskazuje, że celem artysty było samo zestawienie postaci w kilku różnych grupach oraz popis w emulacji wzorów Rafaela (konkretnie ryciny Marcantonia Raimondiego wg Rafaela o tym samym

42. Hendrick Goltzius, *Wielki Herkules* (*Herkules jako Muskelmann*), 1589, miedzioryt

temacie). Są to zatem ryciny – manifesty artystyczne, zaadresowane do patrycjuszowskich lub książęco-monarszych kolekcjonerów, demonstrujące sam w sobie *proces* owej emulacji jako postulatu teoretycznego. Goltzius mówi tu: oto ukazuję wam, co jest celem mej sztuki, ukazuję wam *aemulatio* – mierzenie się z Wielkimi Mistrzami (antycznymi lub włoskimi), i to *in statu nascendi*, w samym procesie powstawania. Dlatego pozostawiam to dzieło świadomie i pozornie nieukończonym, byście poznali zasadę mej sztuki.

W latach osiemdziesiątych Goltzius nawiązuje w rysunkach i rycinach do maniery Bartholomäusa Sprangera, ale, imitując jego styl pełen



43. Hendrick Goltzius, *Posąg Dioskura na Kwirynale*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

gracji i wirtuozerskiej komplikacji póz, wyraźnie fascynuje się problemem ukazania muskulatury ciała ludzkiego. Czyni to z anatomiczną dokładnością, posuniętą aż do przesady, do przerysowania. Z jednej strony stoi za tym tradycja umięśnionych ciał figur z obrazów Maertena van Heemskercka, italianisty i buonarrotysty haarlemskiego z połowy wieku, z drugiej – obsesyjna fascynacja antycznym, herkulejskim typem nagiego ciała i rzymską rzeźbą starożytną. Goltzius eksperymentuje na wiele sposobów z tym tematem, prowadzi niejako badania i studia w kolejnych ujęciach muskularnego ciała męskiego. W typie *Muskelmänner* ukazani zostają *Bohaterowie rzymscy* w serii 10 miedziorytów z 1586 roku, *Apollo* – miedzioryt z 1588, figury towarzyszy Kadmusa w sztychu wg

Cornelisa van Haarlem z 1588, herosi *Tantal*, *Ikar*, *Faeton* i *Iksjon* z zaprojektowanej również przez Cornelisa serii *Upadków* (1588 – il. 36), wreszcie *Herkules walczący z Kakusem* w kolejnych stanach drzeworytu światłocieniowego z tegoż roku (il. 41) oraz słynny *Wielki Herkules* na miedziorycie z 1589 roku (il. 42), o którym skądinąd wiadomo, że służył jako pomoc anatomiczna, jako instruktażowy *Muskelmann* w *teatrum anatomicum* uniwersytetu lejdejskiego.[210]

Ten sam wątek anatomicznych studiów nad ciałem łączy rysunki z 1591 roku, ukazujące posągi antyczne w Wiecznym Mieście, jakich dziesiątki wykonał Goltzius (w większości zachowane w Teylers Museum w Haarlemie) i z których sporządził wkrótce potem miedzioryty: *Tybr*, *Nil*, *Hercules Boarium*, *Herkules i Telefos*, *Dioskurowie* na Kwirynale, *Torso Belvedere*, *Hercules Farnese*, *Flora Farnese* (il. 43). Do grupy tej należą też odrysy rzeźb wielkiego Michała Anioła, jak *Mojżesz* z San Pietro in Vincoli w Rzymie (Haarlem, Teylers Museum – il. 44). I nie jest przypadkiem, że Goltzius przedstawiał te zabytki rzymskie wielokrotnie – za każdym razem w innym widoku i za każdym razem w innym medium: raz od frontu, raz z tyłu lub boku; raz miękką sangwiną, kiedy indziej czarną kredką; raz na papierze białym, raz na błękitnym; wreszcie – w formie czarno-białego sztychu. I że za każdym razem dążył do odmiennych efektów: miękkości światła osnuwającego rzeźbę, twardej materii kamienia, połyskliwości marmurowej gładzi.

Herkules Farnese

W *Het Schilder-boeck* van Mander umieścił Goltziusa na szczycie holenderskiego Parnasu. Nadał mu najwyższą pozycję, jaką w *Żywotach* Vasariego (1550, 1568) miał *divino Michelangelo*. Twórczość Goltziusa, nie bez racji, stała się ukoronowaniem tej tradycji niderlandzkiej, która od wieków zapatrzona na urodę Włoch i wspomnienie antyku podążała drogą italianizacji, możliwie dobrej emulacji starożytnych i włoskich *maestri magni*.

Aemulatio – doścignanie i dorównywanie autorytetom poprzez konkurowanie z nimi i przez „naśladowanie" nie ich języka artystycznego, lecz stylu jako konwencji formalnej – było terminem i pojęciem teoretycznym, wprowdzonym jako alternatywa dla prostej *mimesis*, *imitatio*, naśladowania repertuaru motywów, chwytów kompozycyjnych czy palet barwnych. Termin wypracował w teorii poezji słynny humanista wenecki, Pietro Bembo w początku XVI wieku[211], zapładniając nim myśl teoretyków manierystycznych XVI i początków XVII wieku.[212] W pojęciu van Mandera ten proces emulacji już się dokonał i spełnił w dziele Goltziusa – w jego wymyślnych anatomiach, muskulaturach, aktach, w ekspresji ruchów i działań ludzkich ciał i postaci, w wykoncypowaniu „rozmowy" gestów i fizjonomii, w arbitralnym podporządkowaniu swej artystycznej woli obrazu natury, pejzażu, architektury,

44. Hendrick Goltzius, *Mojżesz Michała Anioła*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

45. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese od frontu*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

ludzi. Poprzez Michała Anioła w Italii i poprzez Goltziusa w Transalpinum zatriumfowała sztuka wzniosłej, erudycyjnej *historii*. Nie dziwi nas pogląd van Mandera, gdy podziwiamy takie dzieła Goltziusa, jak wykoncypowany technicznie obraz-rysunek-gwasz z liniami miedziorytu *Wenus, Kupidyn i dwaj satyrowie* (*Sine Cerere et Libero friget Venus* 1599–1602, Philadelphia Museum of Art) czy wirtuozerskie serie miedziorytnicze *Oficerowie i żołnierze* (1587), *Stworzenie świata* (1589) i *Życie Marii* (1593–1594), albo też wyrafinowany a patetyczny drzeworyt chiaroscuro *Herkules i Kakus* (1588) czy z kolei miedzioryty *Wielki Herkules jako Muskelmann* (1589) i *Herkules Farnese* (ok. 1592). Symptomatyczny jest rysunek Goltziusa z *Mojżeszem* Michała Anioła (1591 – il. 44): jakby na życzenie van Mandera spotykają się tu dwaj *divini maestri* Południa i Północy, Michał Anioł i Goltzius, a łączy ich temat Mojżesza, męża biblijnej starożytności, dzierżącego i sprawującego wolę sprawczą Boga w Historii ludzkiej, w *historia sacra* i *historia humana*. Ten zestaw historii malowanych, rysowanych, lawowanych, rytych przez Goltziusa ma tu istotny sens. Spełnia się w nich bowiem raz jeszcze zasada van Mandera, opisana przez Bucheliusa.

W swych przedstawieniach *Herkulesa Farnese* Goltzius dąży do tego, by – korzystając z wiedzy, inwencji, wyobraźni i *memorii* – spajać różne modi gatunkowe, by łączyć i mieszać właściwe im rozwiązania, koncepty i efekty. A więc, na przykład – nadać malarskość rytowanej rzeźbie (il. 47), oddać miękką czarną kredką twardą muskulaturę kamiennego Herkulesa (rys. *Herkules Farnese od frontu*, 1591, Haarlem, Teylers Museum – il. 45), albo odwrotnie – odebrać jej kamienną gładź, zwarty kontur i mocarną materialność w rysunku czarną kredką na błękitnym papierze z malowaniem bielą rozjaśnień, nadających figurze mglistość, powietrzną miękkość i lekkość, by podkreślić grę pełgających lśnień (rys. *Herkules Farnese od tyłu*, 1591, tamże – il. 46). Grać z optycznymi oczekiwaniami i przyzwyczajeniami widza: pokazać mu posąg Herkulesa przewrotnie: od tyłu, i to w cieniu, na wyniosłym postumencie, zza którego narysowani turyści, amatorzy zwiedzania rzymskich starożytności (identyfikowani czasem jako towarzysze podróży Goltziusa: Jan Matthijsz. Ban i Philips de Winghe), mogą go widzieć od przodu i w świetle (il. 47). Dzięki rycinie my możemy oglądać tył w całości, ale nie widzimy reszty, przodu; widzowie wrysowani w przedstawienie oglądają przód posągu, ale z kolei nie tak dobrze jak my tył, bo obserwują go z dołu, tuż spod postumentu, w drastycznym, deformującym skrócie optycznym. I już nie wiemy, co w rzeźbie jest ważniejsze: widok całościowy, ale tylko tyłu, czy też, jak nam to objawia natchniony zachwytem i skupiony wyraz twarzy owych turystów w Rzymie, choćby cząstkowy i zdeformowany obraz frontu. My widzimy to, czego oni nie widzą, oni zaś to, czego my nie widzimy, a więc – podpowiada Goltzius, pośrednik w owej komunikacji między różnymi widzami a dziełem – dzieło pełne, doskonałe, istnieje tylko w swej idei,

dostępnej jedynie w sferze wyobraźni, która dopowiada każdemu to, czego akurat zobaczyć nie może.

Ta pomysłowa gra z widzem realnym i wirtualnym, wsparta w rysunkach jeszcze zabawą w demonstrowanie różnych możliwych stanów postrzegania rzeźby – w rozproszonym, mglistym świetle i w świetle skupionym – znów jest popisem wiedzy o relatywności odbioru sztuki. Mówi o spełnianiu się „idei" dzieła zależnie od możliwości widza w rozpoznaniu wielorakich, zawartych w dziele komunikatów, adresowanych do różnych oczekiwań i potrzeb obserwatora. Oba herkulesowe miedzioryty i dwa rysunki przeznaczone mogą być bowiem dla różnych typów odbiorców. Dla kolekcjonera i starożytnika będą naukowym dokumentem słynnego posągu antycznego, jego wierną „odbitką", ilustracją do albumu starożytności albo eksponatem w kolekcji antyków czy kunstkamerze. Dla *curieux* i podróżnika – są pamiątką z wyprawy do Rzymu, utrwaleniem jednej z jego wielkich osobliwości, „turystycznych atrakcji". Są „widokówką" do włączenia do albumu czy dziennika podróży (a pamiętajmy, że jesteśmy właśnie w epoce kształtowania się nowożytnej turystyki, z Rzymem jako jednym z jej głównych ośrodków, z instytucją *giro d'Italia* i początkami *Grand Tour*[213]). Dla znawcy nowej sztuki, „nowożytnika", jak też dla artysty-italianisty – są, po pierwsze, popisem doskonałej rywalizacji współczesnego mistrza, Goltziusa, z wielkim dokonaniem rzeźby antycznej, a po drugie – dla praktyka mogą być kartą wzornika, źródłem ewentualnego zapożyczenia we własnym dziele. Dla prostaka będą źródłem zmysłowej zabawy i sensacyjnego podniecenia nagością. I wreszcie, dla anatoma czy uczonego lekarza stają się ilustracją rodem z atlasu ciała ludzkiego, przedmiotem studiowania układu i działania kośćca, mięśni, ścięgien i napięć skóry. Prezentują bowiem, zwłaszcza oba miedzioryty, typ *Muskelmänner*, których los Herkulesowi przyszło dzielić w epoce nowożytnej z obdartym ze skóry św. Bartłomiejem; i nie jest przypadkiem, że oba miedzioryty Goltziusa, jak już wspomniano, stanowiły wyposażenie słynnego Theatrum Anatomicum doktora Pietera Pauwa na uniwersytecie w Lejdzie, a w różnych podręcznikach anatomicznych wystąpią muskularni modele z rysunków i grafik haarlemskiego mistrza. I jeszcze – są one adresowane także do książąt i wodzów, by zamieszczając je w kolekcjach lub przenosząc wizerunek herosa do programu dekoracji rezydencji, mogli dać się gloryfikować w roli nowych Herkulesów, a swe, choćby i mierne, *gesta rerum* przyrównywać do jego prac i czynów. Mitograf lub literat, albo nauczyciel szkoły łacińskiej znajdzie tu sygnał do przypomnienia sobie fragmentu antycznej mitologii i pouczających losów Herkulesa; będzie mógł w swej pamięci snuć opowieść, mitologiczną *storię*. Rzymski kardynał-humanista, jakich ok. 1600 roku było tam wielu, albo protestancki kaznodzieja czy pisarz, odnajdą w Goltziusowych Herkulesach przesłanie moralne: symbol chrześcijańskiej Virtus, cnoty duszy, Fortitudo – męstwa i szlachetności

46. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese od tyłu*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

47. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese*, ok. 1592, miedzioryt

w działaniu na chwałę Bożą i na rzecz bliźnich oraz w dążeniu do zbawienia. I choć wszystkie te sensy-komunikaty potencjalnie zawarte są w dziele, to przecież nie chodzi o proste ich mnożenie, obowiązkowe odczytanie kompletu znaczeń. Satysfakcjonujące będzie dla widza już samo rozpoznanie przesłania, do niego osobiście adresowanego.

Osobliwości sztuki: techniczne eksperymenty Goltziusa i Segersa

W kręgu mistrzów holenderskich około 1590–1630 istnieje zjawisko ostentacyjnego eksperymentalizmu formalnego i technologicznego, obejmujące całą rzeszę artystów. Aż dziw bierze, że badacze nie łączyli

48. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1593, rysunek, British Museum, Londyn

dotychczas w jedno śmiałych dokonań takich ówczesnych mistrzów jak Goltzius, Segers, de Gheyn, Ketel i kilku innych. Goltzius uchodzi za „akademika co się zowie", Segers za „romantycznego wizjonera", de Gheyn za „akrybicznego dokumentalistę" i „fundatora holenderskiego realizmu". Tradycyjna historia sztuki izoluje każdego z nich jako twórcę lub „ojca" tendencji, którą zajmował się dany badacz. Powstają uproszczone etykiety historiograficzne, tak jakby dzisiejsi uczeni ciągle tkwili w schematach pradawnych traktatów Pliniusza, Vasariego i Sandrarta. Przymusowe i wymuszone kategoryzacje, to co zwiemy „etykietą", na zawsze przypisującą artystę do danej, wymyślonej w stulecia później, tendencji – muszą ulec weryfikacji. Spróbujmy więc inaczej spojrzeć na tych artystów – nie jak na „prekursorów" odrębnych nurtów (akademizmu manierystycznego i klasycyzującego, barokowego ekspresjonizmu czy realizmu), lecz jak na osobowości twórcze zakorzenione we wspólnej koncepcji sztuki, powstałej około 1600 roku wokół van Mandera.

Penschilderijen Goltziusa

Szczególny rozdział w twórczości Goltziusa stanowią rysunki naśladujące medium graficzne – technikę miedziorytowej kreski albo obrazy, które uchodzą za ryciny – *penschilderijen*.[214] Ten pierwszy rodzaj łudzenia widza prezentuje specyficzny rysunek *Sine Cerere et Libero friget Venus* z 1593 roku (Londyn, British Museum – il. 48).[215] Specyficzny o tyle, że nie tylko imituje rycinę, ale że został wykonany piórkiem na pergaminie, a więc szczególnie cennym podłożu, nie stosowanym już wtedy powszechnie, niejako archaicznym, przez co zawiera w sobie adres do potencjalnego kolekcjonera: „jestem wart Twego zainteresowania, bo jestem dziełem wprawdzie skromnej techniki, ale na wartościowym podłożu, czyli: jestem przedmiotem szczególnym." Kolejnym przykładem takiej eksperymentatorskiej gry złudzeń jest *Bachus z małym faunem* (ok. 1595–1600, Wiedeń, Albertyna – il. 49) – znów rysunek na pergaminie, naśladujący technikę miedziorytu w partii środkowego medalionu, a na ornamentalnym obramieniu sugerujący technikę reliefu w kamieniu.[216]

Były to rysunki uderzające widza samą już wielką skalą, niezwykłą dla gatunku. *Bachus* wiedeński mierzy 62,4×45,4 cm, *Sine Cerere et Libero friget Venus* z Londynu – 61,3×49,5 cm. Kolejne dzieła o tym temacie, rysowane bądź malowane piórkiem już nie na pergaminie, ale wręcz na zagruntowanym płótnie, jak prawdziwe obrazy, są jeszcze większe, zaiste monumentalne. *Sine Cerere et Libero* z lat ok. 1599–1602 w Philadelphia Museum of Art (tabl. 17) ma wymiary 105×80 cm, a inna wersja tematu w petersburskim Ermitażu, zapewne z 1606 roku (il. 55) – aż 219×163 cm! Kompozycja filadelfijska imituje rycinę z światłocieniowym podmalowaniem, wersja petersburska jest malowanym na płótnie rysunkiem. A zatem komplikacja techniczna osiąga tu kulminację.

49. Hendrick Goltzius, *Bachus z małym faunem,* ok. 1595–1600, rysunek, Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

Komplikacja techniczna w tych „rysunko-obrazach" idzie w parze z trudnym tematem, z eksperymentatorstwem i innowacyjnością ikonograficzną. Niezwykły motyw *Sine Cerere et Libero friget Venus*, wzięty z komedii *Eunuch* Terencjusza z 161 roku p.n.e.[217], stał się u Goltziusa tematem najczęściej podejmowanym, w całej jego twórczości, a przy tym wykonywanym w najróżniejszych technikach. „Bez Cerery i Bachusa [=Liberusa] marznie Wenera" – przysłowie Terencjusza, odpowiadające polskiemu: „Marna miłość o głodzie", od początku, od czasów rzymskich, traktowane było jako pochwała miłości rozwiązłej, hedonistycznej. Ucztowanie, wino i dobre jedzenie rozniecają żar cielesnej miłości. Temat to zatem nader śliski w świecie niderlandzkiej moralności, uformowanej na podstawie neostoickiej etyki Erazma z Rotterdamu i Justusa Lipsiusa; moralności, w której bezwzględnie napiętnowano występki Guli – pijaństwa i obżarstwa oraz Luxurii – rozpusty, nawołując człowieka do zachowania Temperantii – wstrzemięźliwości i umiaru. Wielokrotne podejmowanie tego wyzywającego tematu było niewątpliwym gestem prowokacji obyczajowej ze strony Goltziusa. Ale to właśnie dzięki temu jego ryciny, rysunki i *penschilderijen* z powiedzonkiem Terencjusza zyskiwały charakter osobliwości, dzieła niezwykłego, szczególnej „inwencji", przeznaczonej dla wąskiej elity kolekcjonerów, ludzi wykształconych, znających rzymski dramat komediowy i, co więcej, mogących docenić wyszukane treściowe *esprit*. Były to zatem dzieła prawdziwie gabinetowe – *kabinetstukken*, w żadnej mierze nieprzeznaczone na pokaz, dla szerszej publiczności.

Temat *Sine Cerere et Libero* przedstawiał zresztą Goltzius za każdym razem w innym ujęciu ikonograficznym, eksperymentując i bawiąc się treściami, motywami, wyszukanymi figurami, atrybutami i symbolami, a także cytatami i zapożyczeniami z dzieł wielkich mistrzów włoskich oraz aluzjami do sztuki antycznej. Najpierw, w końcu lat osiemdziesiątych, wykonał rysunek (Oxford, Ashmolean Museum), będący modelem dla ryciny z serii *Przedstawień mitologicznych i alegorycznych* z 1588 roku.[218] Konwencjonalnie Sprangerowska kompozycja ukazuje równie konwencjonalny zestaw postaci: Bachusa siedzącego na beczce wina, Cererę z rogiem obfitości oraz Amora wręczającego Wenerze kiść winogron i gałązkę owocowego drzewa. Około 1590 roku Goltzius ponownie podjął ten temat w niewielkiej, niespełna dziesięciocentymetrowej rycinie – miedziorycie o kształcie medalionu z napisem na otoku: *Sine Cerere et Baccho friget Venus*. Przedstawił tu tylko Wenerę i małego Amora, który podaje bogini kiść winogron i wiązkę zbóż. Grawiura ta naśladuje kompozycję Agostina Carracciego.[219]

Podobny w okrągłym formacie metaloryt, choć bardziej okazały w rozmiarach (16,5 cm), wykonał Goltzius w 1595 roku (il. 50), opatrując go przemyślnym napisem ułożonym przez znanego humanistę Corneliusa Schonaeusa: „Cum Bacchi, et Cereris magnum mihi numine numen, Hi mihi languenti renovat in pectore vires" (Wielka jest moc

50. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1595, metaloryt na srebrnej płycie (u góry: płyta rytownicza, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; u dołu: odbitka)

Cerery i Bachusa, którzy dają mi, gdy się prześpię, nową siłę).[220] Tym razem przedstawieni zostali wszyscy bohaterowie przysłowia Terencjusza: leżąca w łożu, całkowicie naga Wenus, Bachus z kiścią winogron i kielichem wina, Cerera z rogiem obfitości pełnym owoców, rozdmuchujący żar Amor. Scena rozgrywa się w nocy, przez co dzieło mogło się stać popisem kunsztu w efektach światłocieniowych. W kompozycji figur odnajdujemy wytworne cytaty: leżąca w zmysłowej pozie w łożu Wenus – to przywołanie postaci Aurory z nagrobka Lorenza de' Medici Michała Anioła we Florencji, którą Goltzius studiował w czasie swej podróży włoskiej, czego świadectwem jest rysunek (nieco późniejszy, z ok. 1600 roku) w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku. Skądinąd z relacji Arnolda Bucheliusa wiadomo, że Goltzius posiadał dwa odlewy gipsowe z nagrobka medycejskiego: *Crepuscolo* i *Aurorę*.[221]

Goltzius użył w tym metalorycie szczególnie cennej techniki – rytu w płycie nie miedzianej, lecz srebrnej. Rytowanie w szlachetnym metalu, srebrze lub złocie, stosował Goltzius kilkakrotnie w medalionowych portretach i innych rycinach o okrągłym formacie, który przez van Mandera wyjaśniany jest jako „clypeus practijken" – nawiązanie do antycznej formy *clypeusa*, mającej się wywodzić z przedstawień rytowanych na tarczach wojowników.[222] Tym samym ów format i szczególny materiał płyty podkreślały, że grafika w istocie nie jest wcale nową techniką, lecz że ma najzacniejszą z możliwych, bo jeszcze starożytną, genezę. Te kosztowne – i kunsztowne – płyty z założenia wykonywane były jako przedmioty kolekcjonerskie. Stanowiły precjoza, przeznaczone do *thesaurusa* możnego zbieracza. Ta, z której odbijano rycinę *Sine Cerere* z 1595 roku (il. 50), należała od początku do najpotężniejszego ówczesnego kolekcjonera, cesarza Rudolfa II, i do dziś stanowi eksponat w wiedeńskiej Kunstkammer (Kunsthistorisches Museum).

W 1593 roku Goltzius wykonał pierwszy swój *penschilderij* (*Federkunststück*), właśnie o temacie *Sine Cerere*, dziś w londyńskim British Museum – omawiany już wcześniej (il. 48).[223] Warto jednak zwrócić uwagę na ujęcie dzieła. Po raz pierwszy artysta nadał tematowi monumentalny wyraz, a także i monumentalną, jak na rysunek, skalę: 61,3×49,5 cm. Skalę normalnego malowanego obrazu lub wielkoformatowej ryciny o reprezentacyjnym charakterze. Ową reprezentacyjność podkreśla pionowa kompozycja figur. Przeniesienie prowokacyjnego, właściwie perwersyjnego, tematu w duży format było gestem naprawdę ostentacyjnym. Dlatego dzieło mogło funkcjonować tylko jako przedmiot kolekcjonerski; wiemy z relacji van Mandera, że oglądał je w pewnej prywatnej kolekcji we Włoszech.[224] I znów, jakby z myślą o wyrafinowanym kolekcjonerze, Goltzius bawi się w grę aluzji do antycznych precedensów: motyw Amora leżącego na ziemi i rozdmuchującego ogień jest nawiązaniem do starożytnego malowidła Antyfilosa (Antiphilusa), o którym pisze Pliniusz i do którego odwołuje się van Mander, pisząc o refleksach świetlnych w malarstwie i przywołując jako przykład

51. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, ok. 1599, rysunek, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruksela

52. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1599, obraz *en grisaille* na papierze, rysowany kredką i piórem, malowany pędzlem farbą olejną, British Museum, Londyn

53. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1600, miedzioryt

rzeczone dzieło Goltziusa. I nie jest obojętne, że to właśnie ono jest najobszerniej i najwnikliwiej opisywanym i analizowanym dziełem Goltziusa w *Schilder-boek* van Mandera – i to nie w samym biogramie artysty, ale w partii ogólnej, teoretycznej, w *Grondt der edelen Konst*.[225] Fakt ten świadczy najwymowniej, że Goltziusowe *penschilderijen* zyskały sobie najwyższą ocenę współczesnych, bardziej niż inne jego dzieła, i że uznawano ich eksperymentatorską innowacyjność.

Około 1599–1600 roku podjął Goltzius dwie kolejne próby zredagowania tematu *Sine Cerere*. Pierwsza kompozycja, bliska tej poprzedniej z 1593 roku, miała na celu stworzenie finalnej ryciny i udokumentowana jest w postaci trzech form do niej prowadzących: rysunkowego *modello* (Bruksela, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *grisaille* – perfekcyjnie wykonanego i właściwie stanowiącego skończone, samoistne dzieło (1599, Londyn, British Museum) i miedziorytu z 1600 roku (il. 51–53).[226] Rysunek ma funkcję projektowego kartonu, którego kompozycję przeniesiono przez odciśnięcie konturów rylcem na papier *grisaille'u*. Ten zaś stanowić miał równorzędny do miedziorytu wytwór finalny. Takie *grisailles*, stanowiące wersję kompozycji rytowanej, wykonywali ówcześnie liczni artyści z kręgu Goltziusa: Anthonie Blocklandt, Dirck Barendsz., Abraham Bloemaert. O tym ostatnim van Mander pisze, że tworzył je najpierw rysując piórkiem, a potem nakładał pędzlem białą i czarną farbę olejną.

Inaczej niż w przypadku londyńskiego „rysunko-obrazu" z 1593 roku, tym razem chodziło o stworzenie rzeczy zwyczajnej i prostej

– ryciny wielokrotnie powtarzalnej w odbitkach. Poprzednio prowokacyjny temat chroniony był przed niepożądanym, szerszym gronem odbiorców różnymi ograniczeniami: albo realizowany był w szczególnie kosztownej technice, z założeniem, że płyta rytownicza należeć będzie do określonego kolekcjonera (przykład metalorytu w srebrze z 1595 roku – il. 50), albo był wykonywany jako jednostkowe, nie reprodukowalne dzieło (*penschilderij* w Londynie z 1593 – il. 48). Tym razem miało dojść do sytuacji, w której przeznaczona do powielania kompozycja miała wyjść poza gabinet kolekcjonera, poza zamknięty obszar odbiorców-koneserów. Być może dlatego Goltzius wprowadził tu motyw symbolicznego podniesienia kotary przez putta, odsłonięcia nagości i demonstracyjnego ujawnienia seksualnych treści. Kotara taka zarazem ostrzega przed widokiem, sygnalizuje, że to, co obejrzy zwykły widz, winno być zakryte przed nie przygotowanym okiem i umysłem. Zabieg spektakularnego odsłonięcia kurtyny występuje często w ikonografii manierystów włoskich, np. u Bronzina w słynnym obrazie *Czas odsłania nagą Prawdę o Miłości* (Londyn, National Gallery). W kompozycji Goltziusa jawność jest zupełna. Wenus spoczywająca w łożu, rozchylająca uda, ukazuje bez osłonek swe nagie, zmysłowe ciało; przygarnia Bachusa w miłosnym uścisku, przyciąga do siebie też Cererę; Amor łapczywie skubie winne grona z kiści. Na stole czeka na owych „biesiadników miłości" smakowity posiłek, złożony z owoców i karafki wina.

54. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, ok. 1599–1602, *penschilderij*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia **– zob. tabl. 17**

Odwrotna sytuacja ma miejsce w przypadku drugiej kompozycji na ten temat – *penschilderij* z około 1599–1602 w Filadelfii (il. 54).[227] Tu temat nie jest tak czytelny, jak poprzednio. Ponieważ dzieło przeznaczone było niewątpliwie dla określonego kolekcjonera, wytrawnego konesera, to i treść podana została z silną dozą *obscuritas* – świadomej niejasności, zmuszającej do odcyfrowywania sensu, zapraszającej do zabawy w doszukiwanie się właściwego tematu. Tym kolekcjonerem był przyjaciel Goltziusa, Frans Badens, artysta amsterdamski; wkrótce potem dzieło znalazło się w zbiorach cesarza Rudolfa II w Pradze.[228] Nie występują tu postacie Cerery i Bachusa; Wenerze towarzyszą stary satyr i dziewczyna-faun, podający bogini winogrona i owoce. Amor zwracający się ku widzowi trzyma w dłoni płonącą pochodnię. Tylko te atrybuty podpowiadają odbiorcy właściwy tytuł przedstawienia: *Sine Cerere et Baccho friget Venus* Terencjusza. Jakby dla wzmożenia efektu *obscuritas*, ujął Goltzius tę scenę w nocnej scenerii, powracając do pomysłu z 1595 roku, do nokturnu na rycinie ze srebrnej płyty.

Ostatnia redakcja tematu – *penschilderij* zapewne z 1606 roku, dziś przechowywany w Ermitażu (il. 55), jest najbardziej okazałym rozwiązaniem wśród Goltziusowych przedstawień przysłowia Terencjusza.[229] I to nie tylko formatowo, ale i pod względem ikonograficznym. Pośrodku królują Wenus, Bachus i Cerera. W głębi Amor dokłada węgli do ognia na palenisku i podgrzewa potrawę w misce. Na pierwszym

55. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1606?, *penschilderij*, Ermitaż, St. Petersburg

planie mały faun je winogrona. Putta unoszą kotarę ponad figurami bogów. W tle dodał Goltzius własny wizerunek, ze spojrzeniem utkwionym w widzu. Wyrafinowanym pomysłem – manierystyczną *invenzione* – jest tu wyeksponowanie dłoni artysty, podających Amorowi szczapy do podsycania ognia: dłoni, o których wiemy z relacji van Mandera, że jedna z nich – i to prawa! – uległa poparzeniu w dzieciństwie Goltziusa i że musiał on ze zdwojonym wysiłkiem ćwiczyć, by osiągnąć najwyższy manualny kunszt w swej sztuce. Ten wątek ułomnej dłoni – *de cromme hant* – podjął Goltzius już wcześniej, w 1588–1589 roku, w rysunkach z haarlemskiego Teylers Museum i frankfurckiego

Städelsches Kunstinstitut (il. 61), których przesłanie – swoisty manifest artystyczny mistrza – zostanie omówiony osobno w tym rozdziale.

Obraz z Ermitażu ma imponującą historię. Należał pierwotnie do cesarza Rudolfa II i najpewniej dla niego został wykonany. Potem przeszedł przez kolejne słynne kolekcje: królowej szwedzkiej Krystyny, kardynała Mazarina, Pierre'a Crozata w Paryżu i jego sukcesorów, by trafić do zbiorów Katarzyny Wielkiej. Świadczy to, podobnie jak wspomniane kolekcjonerskie dzieje obrazu filadelfijskiego, o najwyższej estymie dla inwencji twórczej Goltziusa, przejawiającej się najlepiej w jego wielkoformatowych *penschilderijen*, i zwłaszcza dla przedstawień niezwykłego tematu *Sine Cerere et Libero friget Venus*. Wymowny jest tu szczególnie fakt, że Rudolf II, nazywany przez van Mandera „największym na świecie miłośnikiem sztuki malarskiej" („den teghenwoordigen meesten Schilder-const-beminder der Weerelt")[230], posiadał co najmniej trzy przedstawienia *Sine Cerere* autorstwa Goltziusa (płytę srebrną z 1595 roku, *penschilderijen* z Filadelfii i Ermitażu) oraz dwa obrazy Sprangera o tym temacie.[231]

56. Hendrick Goltzius, *Portret konchologa Jana Govaertsz.'a van der Aara jako Trytona*, 1608, *penschilderij*, Hearn Family Trust, Nowy Jork

Nie jest też przypadkiem, że inny jeszcze, skrajny przykład technicznego eksperymentatorstwa Goltziusa jest portretem kolekcjonera właśnie – *Portret konchologa Jana Govaertsz.'a van der Aara jako Trytona* (1608, Nowy Jork, Hearn Family Trust – il. 56).[232] Rysowany na desce orzechowej piórkiem i podmalowywany pędzlem, łączy techniki, miesza materiały, kombinuje ze sobą złudzenia. Jest zabawą znaczeniami: ukazuje postać bóstwa morskiego, Trytona, ale z rysami twarzy van der Aara, eksponując jego konchologiczne pasje. Jest grą technik i różnych rodzajów imitacji. Naśladuje efekt rysunkowej kreski białą kredką w rozbieleniach kładzionych w istocie pędzelkiem, a zarazem miękką kreską rysunkową naśladuje modelunek malarski, a w brunatnej tonacji rysunku piórkiem sugeruje efekt obrazka *en grisaille*. Wykonany został na desce i to szczególnej – orzechowej, stosowanej w Italii, a rzadko tylko na Północy, więc i uważanej tam za szlachetniejszą od zwyczajowo stosowanych. Podkreśla to jeszcze jego funkcję obrazu koneserskiego i kolekcjonerskiego.

Penschilderijen: tradycje i kontynuacje

Pen-wercken (*penschilderijen*, *Federkunststücke*), tak cenione przez najwybitniejszych kolekcjonerów, jak Rudolf II czy książę szczeciński Filip II[233], amatorów sztuki (np. Philippa Hainhofera[234]) i pisarzy, jak van Mander, były niewątpliwie odkryciem na Północy, dokonanym równocześnie przez kilku manierystycznych artystów – Goltziusa w Haarlemie, Raphaela Sadelera w Pradze i Lucasa Kiliana w Augsburgu.[235] Podłożem ich wielkiego sukcesu była manierystyczna teoria włoska, w której triumfowała gloryfikacja „boskiego" *disegno* (Gian Paolo Lomazzo, Federico Zuccari i in.) i w której chwalono te rysunki,

których precyzja kreski i doskonałe wykończenie, przeciwstawione szkicowości rysunków czysto studyjnych, przygotowawczych, dawały się porównać z wyrazistością ryciny graficznej (Benvenuto Cellini i Giovanni Battista Armenini).[236]

Penschilderijen Goltziusa wywodzą się z gruntu włoskiego także w tym sensie, że poprzez imitowanie jednej techniki w drugiej stanowiły odwrotność tradycyjnej dysputy teoretyków włoskich na temat wyższości określonej dziedziny artystycznej – *paragone* malarstwa i rzeźby.[237] Wprawdzie akurat nie te dwa rodzaje artystyczne są przedmiotem iluzyjnej imitacji w *penschilderijen* Goltziusa, jego zainteresowanie skupione było raczej na relacji między rysunkiem, grafiką a efektami quasi-malarskimi, i choć szukał on nie tyle różnic między gatunkami, ile – przeciwnie – podobieństwa efektu mimo odmiennych środków technicznych, to jednak autotematyczna dyskusja piętnasto-i szesnastowiecznych Włochów nad specyfiką rodzajów artystycznych niewątpliwie służyła pogłębieniu świadomości o różnych sposobach widzenia dzieła w zależności od gatunku i techniki wykonania, a zarazem o tym, co dla nich wspólne. Słynna ankieta rozpisana przez Benedetta Varchiego w 1546 roku, wysłana do czołowych ówcześnie artystów włoskich (m.in. Bronzina, Pontorma, Vasariego, Celliniego i Michała Anioła) i opublikowana w 1549 roku, przyniosła odpowiedzi (np. Bronzina i Pontorma), akcentujące wspólnotę obu sztuk, zasadzającą się na dogmacie prymatu *disegno* – intelektualnego i wirtuozerskiego rysunku. Znamienne jest tu zdanie tak bliskiego duchowo i artystycznie Goltziusowi Michała Anioła, wyrażone w liście do Varchiego (1549), iż skoro tak malarstwo, jak i rzeźba, mimo technologicznej różnicy, pochodzą od tej samej władzy umysłowej – wewnętrznego „osądu" oka i duszy – to są w istocie jedną i tożsamą dziedziną twórczości.[238]

W jakimś, nieprzesadnym, stopniu *penschilderijen* Goltziusa mogły się odnosić do tradycji jeszcze antycznej, do przekazów Pliniusza i Witruwiusza o zacnych początkach malarstwa, pierwotnie korzystającego z dwóch (a od Apellesa począwszy – czterech) barw zasadniczych. Wydobycie tego toposu historiograficznego z piśmiennictwa starożytnego było w końcu zasługą humanisty niderlandzkiego: o Apellesie czarnej kreski pisał Erazm z Rotterdamu – mając na myśli Dürera i jego drzeworytowy cykl *Apokalipsy* z 1498 roku.[239]

Eksperymenty Goltziusa w imitowaniu technik graficznej czy malarskiej środkami rysunkowymi będą miały późną kontynuację w drugiej połowie XVII wieku na nieoczekiwanym polu: w malarstwie marynistycznym – w *penschilderijen*, marinach naśladujących ryciny, tworzonych przez Willema van de Velde St. i rzeszę innych specjalistów od przedstawień morza i statków (il. 233). O ile dzieła Goltziusa pozostawały elitarnymi przedmiotami kolekcjonerskimi, *raritates* i *curiositates*, to owe mariny będą przedmiotami niemal masowej produkcji, wytworami popularnej mody. Ich iluzyjna przewrotność jeszcze się

57. Hendrick Goltzius, *Portret Jana Govaertsz.'a van der Aara jako świętego Łukasza*, 1614, *penschilderij* / rysunek na pergaminie, Kunstsammlungen der Veste Coburg

58. Hendrick Goltzius, *Młodzieniec z czaszką i tulipanem*, 1614, rysunek piórkiem / *penschilderij*, Pierpont Morgan Library, Nowy Jork

pogłębi. Będą one udawać w swym precyzyjnym realizmie, że „naprawdę" są dokumentalnymi rycinami i niczym więcej, i trzeba będzie się bardzo w nie wpatrywać, by odkryć, że w istocie są malowane farbą (choć nie pędzlem, lecz piórkiem). Omówię to w osobnym rozdziale (III.1), poświęconym roli konwencji w malarstwie marynistycznym.

Za holenderskimi *penschilderijen*, tak wczesnymi – autorstwa Goltziusa, jak i późniejszymi marinami Willema van de Velde St., stoją dwie dawne tradycje, jeszcze średniowieczne.

Jedną z nich jest tradycja stylu „czarnej kreski" i tzw. „czarnych kodeksów" w późnośredniowiecznym malarstwie miniatur książkowych. W tym stylu tworzyli w Burgundii i Niderlandach m.in.: Jean de Tavernier (autor miniatur *en grisaille* w kodeksach z lat 1454–1460, o niezwykłym wyrafinowaniu i maestrii kresek i tonów szarych, czarnych i białych, uzupełnianych czasem brunatnymi i błękitnawymi)[240], Mistrz Jeana de Wavrin (malujący w latach ok. 1450–1475 swe dekoracje romansów rycerskich i kronik na papierze, zgrabnie stosujący technikę rysunku piórkiem, lawowanego inkaustem)[241], czy Philippe de Mazerolles i Mistrz Antoniego Burgundzkiego (autorzy iluminacji w *Czarnym Modlitewniku Galeazza Marii Sforzy* z ok. 1470, malowanych na czarnym pergaminie złotymi i srebrnymi farbami i inkaustami)[242]. Tam było to całkowicie świadome, stylistycznie „przebiegłe", przemyślane i przemyślne odwrócenie konwencji. Sposób wykonania, który z premedytacją „oszukiwał" odbiorcę: zamiast oczekiwanej wielobarwności i chromatycznego przepychu, od stuleci przynależnych książkowym miniaturom, ten, kto rozkładał księgę, widział biel kreski, złote i srebrne linie, czerń tła i szarość lawowań, albo też odwrotnie: grę ciemnych linii na jasnym tle.

W pełnym barw świecie widzialnym, komponowanie dzieła za pomocą ciemnej kreski na jasnym tle (lub odwrotnie) – czy to w „czarnych kodeksach" czy na holenderskich *penschilderijen* – było godną podziwu osobliwością, zabiegiem niezgodnym z normalnym postrzeganiem rzeczywistości, a przecież zastosowanym świadomie dla stworzenia efektu optycznej i stylistycznej przekładni.

Druga stara tradycja to technika *en grisaille* w późnośredniowiecznym malarstwie tablicowym.[243] Najwcześniej i najpowszechniej stosowana była w kwaterach zewnętrznych zamkniętego retabulum ołtarzowego – a więc w tej części tryptyku czy poliptyku, która – zwana „stroną dni roboczych" – styka się z codzienną rzeczywistością. Potem wprowadzano ją także do środkowych kwater (np. Rogier van der Weyden). Ten sposób malowania nie imitował jednak rysunku ani grafiki, lecz tworzyć miał iluzję kamiennej rzeźby, podnosząc rangę i wartość dzieła. Wszelako sam fakt prowadzenia z widzem iluzyjnej gry optycznej, opartej na odwrotności wobec kolorowego świata, stanowi pierwotny punkt wyjścia dla przyszłych późnoszesnasto-i siedemnastowiecznych iluzji malarskich i wyznacza wczesny rodowód holenderskim *penschilderijen*. I nie jest tu obojętne, że w niektórych swoich rysunkach

naśladujących grafikę Goltzius nawiązywał wprost do późnośredniowiecznej tradycji niderlandzkiej, do grafiki i malarstwa przełomu XV i XVI wieków. I tak, w *Portrecie Jana Govartsz.'a van der Aara jako świętego Łukasza* z 1614 roku (Kunstsammlungen der Veste Coburg – il. 57)[244], w charakterystycznym kadrze, a zwłaszcza w „przykróconej" wobec głowy i korpusu proporcji dłoni przywołał konwencję portretową z najwcześniejszych dziejów malarstwa niderlandzkiego – z epoki Roberta Campina i Rogiera van der Weydena, aczkolwiek dodał tu w tle schemat włoski z motywem architektury otwartej z boku na pejzaż. Wiedzy o dawnym malarstwie niderlandzkim Goltzius wymagał od widza także w przypadku rysunku *Młodzieniec z czaszką i tulipanem* z tegoż roku (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library), który wypełnia postulat *aemulatio* jako popisowe nawiązanie do miedziorytu Lucasa van Leydena z ok. 1519 roku, uważanego zresztą ówcześnie za autoportret dawnego mistrza (il. 58–59).[245]

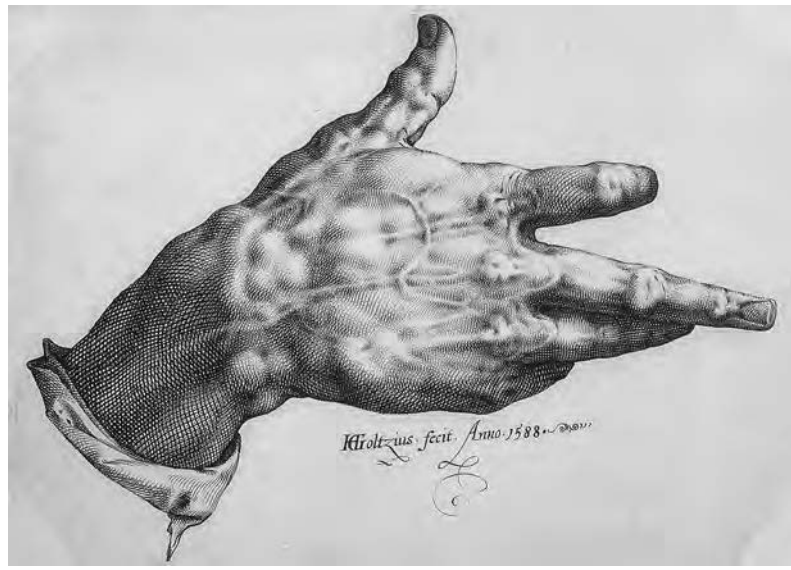
Trudno natomiast przesądzić, czy Goltzius mógł znać inną, pokrewną jego *penschilderijen*, tradycję staroniderlandzką: gatunek *grisaille* imitującego nie rzeźbę, lecz grafikę. Takie wynalazki znajdujemy w twórczości mistrzów XVI wieku tylko sporadycznie. Przykładem może być malowany na desce obraz Jana van Rillaera *Sąd Salomona* z 1528 roku (Berlin, Gemäldegalerie – il. 60).[246] Obraz najwyraźniej nie jest już tylko projektem iluzjonistycznej, architektoniczno-figuralnej kompozycji, mającej dekorować elewację domu miejskiego (jakie znamy choćby z twórczości Holbeina Młodszego[247]), lecz stanowi dzieło samo w sobie. Niewątpliwie imituje dzieło „czarnej kreski" (by użyć określenia Erazma wobec rycin Dürera) – wirtuozerski miedzioryt. Nawiązuje przy tym do stylu kompozycji graficznych Lucasa van Leydena (*Estera przed Ahaswerem* z 1518 roku) oraz do iluzjonistycznych inwencji Bernaerta van Orleya w ujęciu scenerii architektonicznej.

59. Lucas van Leyden, *Młodzieniec z czaszką*, ok. 1519, miedzioryt

60. Jan van Rillaer, *Sąd Salomona*, 1528, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

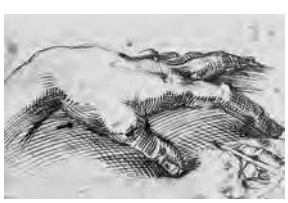
Ręka Goltziusa

Rysunki imitujące technikę grafiki wykonywał Goltzius już od wczesnych lat. W 1587 roku powstały: *Głowa Merkurego* (Oxford, Ashmolean Museum)[248] i *Groteskowa głowa* (Edynburg, National Gallery of Scotland)[249], w 1588 niezwykła *Prawa ręka artysty* (Haarlem, Teylers Museum)[250], a w 1590 *Wenus i Kupidyn* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen).[251] Ta gra iluzją techniczną fascynowała go, jak to już widzieliśmy choćby w kolejnych scenach *Sine Cerere et Libero friget Venus* (1593, 1599/1602, 1606), przez całe życie, aż po jeden z ostatnich jego rysunków, powstały w 1614 roku, na krótko przed śmiercią w 1617, wspomniany *Młodzieniec z czaszką i tulipanem* (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library). Wszystkie te rysunki i *penschilderijen* są wytworami zaskakującej inwencji technicznej oraz demonstracją manualnej sprawności mistrza.[252]



61. Hendrick Goltzius, *Prawa ręka artysty* (*De cromme hant*), 1588, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

Wspomniany wczesny rysunek dłoni z Teylers Museum (il. 61) stanowi swoisty manifest programowy Goltziusa, skupiający w sobie wszystkie aspekty jego przyszłej twórczości.[253] Po pierwsze – jako popis wirtuozerskiej imitacji techniki graficznej w technice rysunku. Po drugie – jako wierne anatomiczne oddanie w ponadnaturalnej skali (23 x 32,2 cm) części ludzkiego ciała. Po trzecie – jako przedstawienie szczególnie ważnego elementu tegoż ciała: *manus*, ręki twórczej, sprawczej, *manus faber*, będącej obok umysłu i oczu najważniejszym organem artysty, narzędziem i zarazem symbolem jego kunsztu i jego manualnej sprawności, tak ważnej dla osiągnięcia manierystycznej *virtuosità*. Jest w tym zapewne też odwołanie się do ręki artysty jako wcielenia *manus Dei*, ręki Stworzyciela. Po czwarte – jako wizerunek manierystycznego, wyrafinowanego i skomplikowanego gestu, przypominającego studia rąk rysowane np. przez Dürera (Wiedeń, Albertina), Agnola Bronzina (Los Angeles, J.P. Getty Museum) czy też równie symboliczne przedstawienie *Ręki Michała Anioła* na anonimowym szesnastowiecznym rysunku z Luwru (il. 62), a przez to nawiązanie wyrażający potrzebę *aemulatio* stylu wielkich poprzedników, zwłaszcza „boskiego Michelangela". I wreszcie – jako manierystyczne *curiosum*. Jest bowiem ten rysunek wizerunkiem prawej dłoni Goltziusa, o którym van Mander opowiada z przejęciem, że gdy był ledwie rocznym dzieckiem, przyciągnięty widokiem ognia na palenisku kuchni, upadł na brytfannę z wrzącym olejem i poparzył sobie obie ręce. Matka leczyła go maściami, umieściła dłonie w łubkach, lecz nie zmniejszyło to cierpień dziecka, ani nie uchroniło dłoni przed deformacją. Sąsiadka, zawezwana na pomoc, usunęła łubki i owinęła ciasno prawą dłoń bandażami. To miało



62. Anonim, tzw. *Ręka Michała Anioła*, rysunek, Luwr, Paryż

spowodować wedle van Mandera, że nerwy i mięśnie każdej z rąk urosły inaczej i że Goltzius miał przez całe życie niedowład prawej dłoni.[254] Ten epizod z dzieciństwa artysty urósł do swoistego symbolicznego toposu: motyw *rechte cromme handt* Goltziusa oznacza pokonanie upośledzenia cielesnego siłą ducha i ćwiczeń, triumf *ingenium* i *het geest* (duszy, wyobraźni, umysłu) nad ciałem dzięki *oefeninge* (ćwiczeniu się w kunszcie), pokonanie trudności (*difficoltà*) oraz osiągnięcie przez rękę artysty najwyższej wirtuozerii. Oto szczyt doskonałości: dzieła Goltziusa wykonane są ręką absolutnie pewną, idealnie prowadzoną, i nie widzielibyśmy nic o jej fizycznej ułomności, gdyby artysta nie zechciał tego ujawnić, z niejaką ostentacją, w swym rysunku. Ta postawa Goltziusa wyraża włoską, manierystyczną kategorię *sprezzatura* – zasadę pokonania trudności artystycznych dzięki kunsztowi i stworzenia wrażenia, że artyście przyszło to łatwo. Efektowny gest kalekiej ręki na rysunku z Haarlemu może być symbolem tej teoretycznej kategorii.

Wśród figur i „historii" Goltziusa, ale i w, zdawałoby się, zwykłym studium własnej ręki, powtarza się zatem manierystyczna gra przekazu, informacji, inspiracji, zachęt do różnych sposobów patrzenia i rozumienia, a wśród nich – do przyjęcia przeznaczonych dla różnych odbiorców konwencji: dokumentacyjnego studium anatomicznego, wzornika form dla artysty, egzemplarza *curiosità* dla zbieracza osobliwości, manifestu teoretyczno-artystycznego, pomnika chwały artysty. A wszystko to dzięki van Manderowskiej koncepcji spajania gatunków, modusów i stylów obrazowania, koncepcji bliskiej Goltziusowi. Wyraża ją miano, jakie przydał Goltziusowi van Mander, przywołując antycznych bogów przemian, zmienności, zdolności do dowolnych przekształceń: „ów szczególny Proteus lub Vertumnus, który w swej sztuce umie przyjmować wszelkie możliwe idee i wytwarzać dowolne style".[255]

Hercules Segers – eksperymentator

Hercules Pietersz. Segers (1589/90–1633 lub przed 1638) należał do pokolenia młodszego od generacji van Mandera, Cornelisa van Haarlem i Goltziusa.[256] Urodził się zapewne w Haarlemie, w rodzinie mennonickich emigrantów flamandzkich i to zapewne też zadecydowało, że oddano go na naukę do Gillisa van Coninxloo, innego uciekiniera z Flandrii, od 1595 roku osiadłego w Amsterdamie. Po nauce w Amsterdamie wrócił do Haarlemu i tam notowany jest w 1612 roku w rejestrach mistrzów cechu malarskiego. Choć w 1614 przeniósł się znów do Amsterdamu, a dalsza jego droga życiowa związana była z Utrechtem (od 1631) i Hagą (1633), to okres haarlemski wydaje się być kluczowy dla uformowania postawy artystycznej Segersa.

Jego nauczyciel, Coninxloo (1544–1606) zmuszony był, w wyniku prześladowań protestantów w Antwerpii po jej zajęciu przez Hiszpanów, udać się w 1585 roku na wygnanie, początkowo do Zelandii, a dwa lata

63. Gillis van Coninxloo, *Pejzaż leśny*, 1598, Liechtenstein Museum, Wiedeń

potem do Frankenthal w Palatynacie Reńskim. Tam skupił przy sobie grupę malarzy pejzażu, m.in. Pietera Schoubroecka i Antona Mirou, oddziałał też na artystów z rodziny van Valckenborchów z Lowanium, zamieszkałych już wcześniej w pobliskim Frankfurcie: Martena St. (1534–1612), Lucasa St. (przed 1535–1597), Fredericka (1566–1623) i Gillisa (1570–1622).[257] Konwencja pejzażu Coninxloo (il. 63) oparta była na przemyślanym, jeśli nie wręcz wymyślnym, schemacie kompozycyjnym z dwoma (niekiedy nawet trzema) ogniskami perspektywicznych widoków, rozdzielonych kulisami w formie grup drzew lub skał; z zasadą wciągania wzroku widza daleko w głąb, w otwartą daleką przestrzeń, opadającą nieco w dół, po lewej stronie, i w przestrzeń zabudowaną, zamkniętą w „tunelu" mrocznej alei leśnej po prawej; z przebogatą grą refleksów świetlnych w nader subtelnie i wielo-odcieniowo malowanym listowiu; z dążnością do absolutnej precyzji szczegółu, na przykład listowia. Formuła ta wywarła wpływ na całą generację malarzy pejzażowych, zwłaszcza tych, którzy wyemigrowali z Flandrii do północnych Niderlandów, jak Alexander Keirinx, Karel van Mander, Jacob Savery, David Vinckboons, Gillis de Hondecoutre czy Roelant Savery, ale też na malarzy antwerpskich, jak Jan Brueghel St. czy Abraham Goevarts, oraz na artystów niemieckich z rejonu Frankfurtu, jak Adam Elsheimer, a nawet na Niderlandczyków zakorzenionych we Włoszech, jak Paul Bril.[258] Jest przy tym znamienne, że wielu z nich – Vinckboons, Jacob i Roelant Savery oraz Hercules Segers – weszło na drogę poszukiwań pejzażu „alternatywnego", odchodzącego od modnej formuły frankenthalskiej i często zmierzającego do formuły dokumentarnego realizmu. Stało się to możliwe dzięki przemianom w stylu samego Coninxloo. Łamiąc tradycję fantazyjnych, „kosmicznych"

Weltlandschaften Joachima Patiniera z pierwszej połowy XVI wieku i odchodząc od wzorca panoramicznego pejzażu Pietera Bruegla St., zaczął on po 1595 roku, po przenosinach do Amsterdamu – nie bez wpływu topograficznego pejzażu Hansa Bola i innych tamtejszych malarzy – malować widoki nadal wprawdzie wymyślone i fantastyczne, lecz sprawiające wrażenie pejzażu lokalnego, rodzimego: „intymne wnętrza" lasów (jakie wtedy jeszcze istniały w Niderlandach, zanim je niemal kompletnie wycięto w XVII wieku). Owe zamknięte przestrzenie leśnych gęstwin odeszły zdecydowanie od typu pejzażu, w którym oglądać mamy syntetyczną „panoramę" całego świata, patrząc na ziemię skądś z wysoka (jak to było u Patiniera czy Bruegla) i sugerowały, że widzimy realny kawałek przyrody niderlandzkiej, choć przecież w istocie pozostawały kompozycjami zupełnie fantazyjnymi, nie mającymi charakteru topograficznej dokumentacji. Tę ambiwalentną sytuację stworzonej przez Coninxloo konwencji – oscylującej między sugestią realności (malowaniem z natury, „z życia" – *nae 't leven*) a wyszukanym konceptyzmem (malowaniem *uyt den gheest*) – cenił Karel van Mander, przyjmując ją za wzorzec do naśladowania, propagowany w VIII księdze *Grondt* w jego *Schilder-boeck*, poświęconej zasadom malarstwa pejzażowego.

Hercules Segers znalazł się zatem – jako uczeń van Coninxloo – w orbicie wpływów van Mandera jeszcze przed jego śmiercią i śmiercią Coninxloo w 1606 roku. Van Mander najpewniej znał Segersa, wprawdzie jako artystę bardzo młodego, zapewne ciągle jeszcze pomocnika warsztatowego (*jongeling*), na długo zanim ten został mistrzem haarlemskiego cechu malarzy (1612). Młodociany jeszcze Segers musiał być znany w środowisku haarlemskim przed 1606 rokiem jako przedstawiciel amsterdamskiego warsztatu Coninxloo, sławionego przez van Mandera. A na pewno sam van Mander, jako autorytet haarlemskiego środowiska humanistycznego i artystycznego, jak też jego koncepcja manierystycznego pejzażu, musiały być dobrze znane Segersowi. Nie można sobie w każdym razie wyobrazić sytuacji, w której młody uczeń Gillisa van Coninxloo nie zostałby dostrzeżony przez sukcesora jego wizji malarstwa pejzażowego – van Mandera. Oczywiście, Segers był zdecydowanie za młody w czasie, gdy van Mander pisał swoją księgę o malarstwie, tj. w latach 1600–1603, by mógł znaleźć miejsce na jej kartach. Van Mander nie pisze nic o Segersie. Niemniej, musimy założyć, że młody artysta pochodzący z Haarlemu, „świeży" uczeń van Coninxloo – van Manderowego autorytetu w sprawach malowania pejzaży – musiał być świadomy znaczenia promowanej przez van Mandera koncepcji pejzażu, jak też musiał być dostrzegany jako „młody narybek", przedstawiciel nowego pokolenia pejzażystów. Zatem jako ktoś, komu dopomaga się radą.

Promowane przez van Mandera w środowisku haarlemskim innowacje i inwencje techniczne, jak najsłynniejsze *penschilderijen* Goltziusa z lat około 1599–1606, musiały wywrzeć wrażenie na młodym Segersie. Były

dlań niechybnie wyznacznikiem tego, co w sztuce jest szczególne i ważne. Punktem wyjścia dla jego własnych eksperymentów technicznych w zakresie pośrednim między malarstwem a grafiką. Tego, co Samuel van Hoogstraten – pierwszy teoretyk i historiograf sztuki piszący o Segersie – nazywa w swej *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Wprowadzeniu do wyższej sztuki malarstwa, Rotterdam 1678) *prenten-schilderijen* (graficznymi malowidłami, drukowanymi obrazami) (il. 65–69).[259] Segers zaczął je tworzyć zapewne dopiero po opuszczeniu Haarlemu i ostatecznym przeniesieniu się do Amsterdamu w 1614 roku, a potem w Utrechcie i Hadze. Dzieła Segersa, choć on sam przeżywał różne kłopoty finansowe (w 1631 roku jego dom w Amsterdamie został sprzedany po zajęciu hipoteki), cieszyły się wielkim wzięciem: jego obrazy zyskiwały wysokie ceny, prace malarskie i graficzne znajdowały się w znanych kolekcjach: Joannesa Renialme w Amsterdamie (21 obrazów i 12 zrolowanych *stukken* – zapewne rycin), księcia orańskiego Fryderyka Henryka w 1632 roku, zbiorach patrycjuszowskiej rodziny Hinloopen (45 rycin) czy w zbiorach artystów: Rembrandta (8 obrazów) i Jana van de Cappelle (5 obrazów); w 1621 roku dyplomata i poeta Theodoor Rodenburg ofiarował obraz Segersa królowi duńskiemu, Chrystianowi IV.[260]

W tym miejscu warto pozwolić sobie na dygresję i zrelacjonować narastanie legendy Segersa jako „dziwaka", „odmieńca", „typu depresyjnego" itp. Samuel van Hoogstraten umieszcza uwagi o Segersie w moralizującym dodatku do wspomnianej *Inleyding* z 1678 roku, zatytułowanym: *Hoe zich een Konstenaer te traegen heeft tegens 't gewelt der Fortuine* (Jak artysta powinien się zachować w ciężkich ciosach losu).[261] Czytamy tam: „Do przedstawienia tego zagadnienia pasuje dobrze przypadek niedocenianego a potem słynnego w sztuce Herculesa Zegersa. Ów rozkwitł, a może lepiej rzec: usechł w moich zielonych, młodzieńczych latach. Był świadomym rzeczy i spostrzegawczym obserwatorem, precyzyjnym w rysowaniu pejzaży i perspektyw, wyniosłych gór i grot [...] Ćwiczył swój kunszt z niezwykłym zapałem. Ale cóż to dało? Nikt nie chciał za jego życia oglądać jego obrazów; drukarze całymi koszami nosili arkusze jego rycin do sprzedawców tłuszczu, by ci pakowali w nie masło czy mydło [...]. W końcu kiedyś pokazał on pewnemu amsterdamskiemu handlarzowi sztuką płytę miedziorytniczą, swe ostatnie arcydzieło, by mu ją sprzedać choćby za grosze. A jaki był skutek? Ten, że handlarz tylko narzekał i nie chciał zapłacić nawet ceny miedzi, tak że biedny Hercules wrócił z płytą do domu. Tam wydrukował z niej kilka odbitek, pociął ją na kawałki, ale pożałował tego, bo właśnie nadeszli amatorzy, którzy płacili za jedną odbitkę cztery razy tyle, ile on żądał uprzednio za całą płytę. Podobnie stało się [potem], gdy każda z tych odbitek kupowana była za szesnaście dukatów i cieszono się, o ile w ogóle można ją było nabyć. Jednak nieszczęsny Hercules nic z tego nie miał, gdyż jakkolwiek odbijał on drukowane

malowidła [*geprentde schilderijen*] nawet na swych koszulach i ręcznikach, to pozostawał on i jego domownicy w skrajnej biedzie, tak że jego nieszczęsna żona skarżyła się, że wszystko, co tylko było w domu na płótnie, zostało zadrukowane i pomalowane. Niepocieszony Hercules brał to sobie tak bardzo do serca, że pocieszać umiał się już tylko w topieniu trosk w kieliszku. I tak, pewnego wieczora, gdy był pijany bardziej niż zwykle, wrócił do domu, potknął się na schodach, runął i zabił się. I dopiero jego śmierć otworzyła oczy wszystkim amatorom sztuki, którzy od tego momentu poczęli tak wysoce cenić jego dzieła, jak na to zasługiwały i jak zasługują do tej pory."

Oto zaczątek rodzącej się legendy, pobrzmiewający wprawdzie dziewiętnastowiecznym mitem *artiste maudit* – artysty wyklętego przez społeczeństwo, niedocenionego, odrzuconego – wszakże ów topos historiograficzny był znacznie wcześniej, w wieku XVII, stosowany w odniesieniu do Caravaggia czy Rembrandta. Dziś na relację van Hoogstratena patrzymy z dystansem: nie jest bowiem całkiem zgodna z udokumentowanymi faktami – z tym choćby, że w późnym okresie życia Segers w istocie cieszył się powodzeniem swych dzieł i że osiągały one znaczne ceny na rynku, co potwierdzają dawne inwentarze. Ziarno prawdy w tej anegdotycznej opowieści van Hoogstratena tkwi w fakcie, że Segers rzeczywiście przechodzić musiał około 1630 roku trudności finansowe, które zmusiły go do wspomnianej, niekorzystnej sprzedaży domu w Amsterdamie.

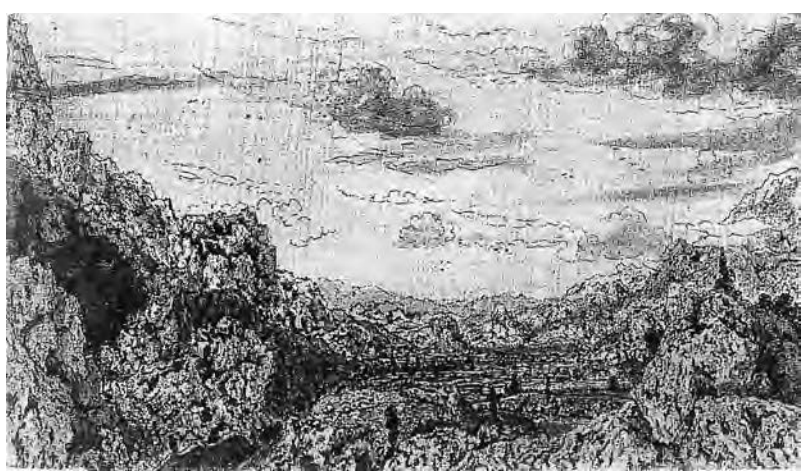
Wydobyte w końcu XIX wieku przez Abrahama Brediusa dokumenty[262] przyczyniły się do wykreowania barwnego żywota Segersa. Otóż, jak to ujawnił Bredius, 19 grudnia 1614 roku amsterdamski sąd rozpatrywał sprawę gwałtu, jakiego miał dopuścić się Segers na niejakiej Marritge Reyers i za który skazany został na grzywnę 80 guldenów oraz na opłacanie kosztów wychowania panieńskiego dziecka. Owej dziewczynce nadano imię Nelletje Herculesdr., a obowiązki alimentacyjne wobec niej przejęła ostatecznie matka Segersa. Ten przygodny epizod życia Segersa, nie mający większego znaczenia dla jego twórczości, niewątpliwie przyczynił się do ubarwienia osobowości artysty, aczkolwiek – ze względów obyczajowych nie był cytowany *expressis verbis* w kolejnych biografiach, powstających na przełomie XIX i XX wieków i później. A zatem do toposu niedocenionego, cierpiącego nędzę geniusza dodano mit artysty-awanturnika. Niemniej, trzeba tu podkreślić, że ówczesne piśmiennictwo o sztuce szło także innym, pozytywistyczno–scjentystycznym torem. Tego rodzaju badania nad artystyczną spuścizną Segersa rozwinął Wilhelm von Bode – jeden z ojców nowoczesnej historii sztuki i nowoczesnego znawstwa – a po nim jeszcze Jaro Springer oraz znawca technik graficznych, Alexander Friedrich.[263] Ale i ten rodzaj naukowo-systematycznego analizowania *oeuvre* Segersa nie był całkowicie wolny od wpływu romantycznej wizji jego osobowości.

Ów sposób oceniania Segersa, oparty na anegdotyczno-legendarnym przekazie van Hoogstratena, utrwalił się w XVIII i XIX wieku. W latach

1785–1790 opublikowano w Berlinie powieść Karla Philippa Moritza *Anton Reiser*, noszącą podtytuł *Ein psychologischer Roman*, w której bohaterze Wilhelm Fraenger chciał widzieć odbicie osobowości Segersa: osobowości neurotycznej, samotniczej, wyalienowanej. Sam Fraenger w książce *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch* (1922)[264] rozwijał ekspresjonistyczną wizję psychiki i twórczości artysty, posługując się pojęciami *melancholische Vertrübung und Entfremdung* oraz znajdując analogie do życiowej i artystycznej postawy Augusta Strindberga. Rzecz jasna, taka charakterystyka Segersa bardzo go oddalała od naturalnego, historycznego kontekstu, od współczesnych mu artystów haarlemskiego manieryzmu, uznanych za nieciekawych „formalistów". Dopiero prace badaczy z lat sześćdziesiątych XX wieku, zwłaszcza Egberta Haverkampa Begemanna, zmieniły ten zdeformowany obraz osoby i twórczości Segersa.[265]

O zakorzenieniu Segersa w tradycji manierystycznego myślenia artystycznego świadczą dowodnie jego nieliczne figuralne ryciny, zwłaszcza *Opłakiwanie Chrystusa* – kolorowana akwaforta z końcowego okresu jego twórczości, po 1633 roku (Amsterdam, Rijksprentenkabinet – il. 67). Jest ona nawiązaniem do drzeworytu Hansa Baldunga Griena[266], ale silne podkreślanie skomplikowanej ekspresji gestów oraz muskulatury ciała Chrystusa zbliżają Segersa do artystycznych zainteresowań manierystów haarlemskich i utrechckich: Goltziusa, Cornelisa, Abrahama Bloemaerta czy Joachima Wttewaela. Z tradycji Goltziusa i jego eksperymentów w zakresie grafiki i rysunku wywodzi się zaś znamienna dla całej twórczości Segersa dążność do poszukiwania nowych rozwiązań technicznych i kombinowania technik. Po pierwsze, samo użycie akwaforty – techniki wprawdzie znanej już w epoce Dürera, ale w Niderlandach stosowanej na szerszą skalę dopiero w początkach XVII wieku przez Gerrita Pietersz.'a, Claesa Jansz.'a Visschera, Jana

64. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1615–1620, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 18**



65. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1620, akwaforta barwiona, drukowana na płótnie, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

van de Velde II, Jacques'a de Gheyna III i Willema Buytewecha – było już przejawem innowacyjnego myślenia. Po drugie: odbijanie rycin na barwionych podłożach – papierze, płótnie malarskim i na tkaninach (flamandzkim perkalu – *kattoen*), z częstym użyciem barwnej kreski, uzupełnianej ponadto farbą nakładaną szerokimi plamami różnego koloru na partie nieba, skał czy listowia, dawało zupełnie nowy efekt. Efekt nadający rycinom walor malarskiego obrazu. Obie dziedziny – malarstwo i grafika – zlały się w jego twórczości w jedno. Malowane pejzaże mają w sposobie prowadzenia pędzla wiele z duktu akwafortowej kreski (il. 64), a ryciny, nawet te nie barwione, przypominają w modelunku kształtów światłocieniowość obrazów (il. 65–66, 73). Ta wynalazczość techniczna nie miała – jak można sądzić z konsekwencji wielokrotnie podejmowanych prób i z niezwykle świadomego poszukiwania różnych efektów kolorystycznych w kolejnych odbitkach z tej samej płyty – charakteru czysto spontanicznego ani chaotycznego eksperymentatorstwa. Przeciwnie, jej cel był przemyślany: najwyraźniej chodziło Segersowi o uzyskanie niezwykłego rezultatu, który zdobywać miał uznanie odbiorcy wirtuozerią wykonania oraz miał być umyślną i umysłową inwencją (ową *invenzione* z włoskiej teorii sztuki), a nawet, przez

66. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1620–1630, akwaforta podmalowana, drukowana w kolorze błękitnym na papierze, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 19**

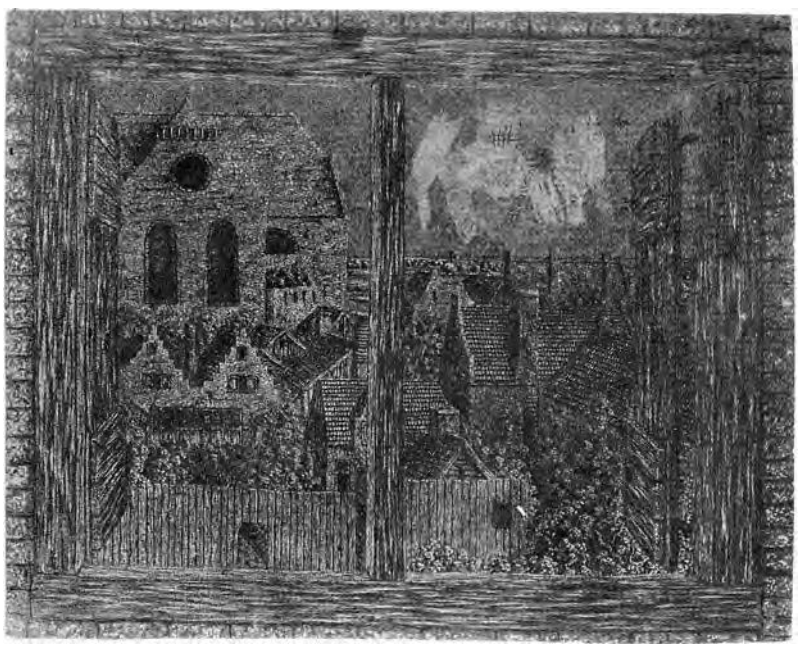
67. Hercules Segers, *Opłakiwanie Chrystusa*, ok. 1633–1638, akwaforta drukowana w kolorze błękitnym na papierze, malowana olejno i akwarelowo purpurą, żółcienią, błękitem i zielenią, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

zabieg zaskakiwania widza, stanowić odpowiednik włoskich manierystycznych *capricci*, „kaprysów" formy i techniki. W eksperymentowaniu Segersa kryje się zapewne także idea *aemulatio*, kategoria tak znamienna dla manierystycznej teorii sztuki – emulacji wobec wzorów wielkich mistrzów, o których wiedzę mógł zyskać od van Mandera czy Goltziusa. Pewnie więc słyszał o tym, że już Andrea Mantegna drukował swe miedzioryty na satynowych tkaninach, a wielki Dürer kolorował niektóre odbitki miedziorytowe. Trudniej natomiast wyobrazić sobie, by wiedział, że stosowana przezeń metoda suchej igły wprowadzana była jako uzupełnienie miedziorytów już w XV wieku, na przykład przez Mistrza Księgi Domowej (Hausbuch-Meister), a barwione akwaforty wykonywał na długo przed nim Albrecht Altdorfer – o tym wszystkim bowiem van Mander już nie pisze w *Het Schilder-boeck*. Ale też nie sposób lekceważyć faktu, iż Segers w decydujący sposób poddał się wpływowi artystów niderlandzkich, działających przy dworze Rudolfa II w Pradze i Wiedniu – jak Roelant Savery i Paulus van Vianen, a ci poznali wszak świetnie miejscową tradycję artystyczną, tradycję tzw. szkoły naddunajskiej: Altdorfera i Wolfa Hubera. W tym momencie musimy zaprzyjaźnić się ze środowiskiem niderlandzkich artystów w Pradze i Wiedniu, a konkretnie – z Roelantem Saveryem.

Przyroda osobliwa i zwykła: Segers, Savery, Goltzius, de Gheyn

Realizm wyspekulowany: górskie pejzaże Segersa i Saverya

Tradycyjne widzenie *oeuvre* Segersa w kategoriach pejzażu fantastycznego, stawianego w opozycji do typu pejzażu realistyczno-topograficznego, rozwiniętego współcześnie przez Esaiasa van de Velde i innych, jest niewłaściwe. Fantastyczność owych skalistych pejzaży jest bowiem pozorna. Należały one do określonego tematu ramowego – do konwencji krajobrazu alpejskiego, tworzonej przez całe rzesze artystów północnych, by wspomnieć tylko szkice podróżne Dürera oraz rysunki i obrazy Pietera Bruegla St. czy Roelanta Saverya. Były więc traktowane jako uogólnienie, figura albo archetyp bardzo realnego krajobrazu, wcale nie wymyślonego *uyt den gheest*, lecz przejętego z natury, *nae 't leven*. Miały być widokami przyrody istniejącej, choć nie tej oglądanej w granicach Niderlandów. Były niejako pejzażami „zagranicznymi", po troszę „egzotycznymi", ale przez to jeszcze bardziej interesującymi, bo trudniejszymi do wiarygodnego zobrazowania.[267] Stanowiły wyzwanie dla kunsztu i wyobraźni artysty. By ów pejzaż przedstawiać, trzeba było wykazać się konkretną wiedzą geograficzną i umiejętnością wyobrażenia tego, co nie występuje w lokalnym krajobrazie, a tę wiedzę i umiejętności dawało znawstwo w zakresie wzorów graficznych – np. rozeznanie



68. Hercules Segers, *Widok Amersfoort*, akwaforta i sucha igła na błękitno-białym papierze, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

69. Hercules Segers, *Widok przez okno na Noorderkerk w Amsterdamie*, między 1623–1631, akwaforta i sucha igła drukowana na zielonym płótnie, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

w rycinach reprodukujących rysunki Bruegla i innych mistrzów poprzedniej generacji. W każdym razie, konwencja krajobrazu alpejskiego, górskiego, oznaczała pejzaż prawdziwy, znany dobrze tym, którzy przemierzali Alpy, czy to w drodze do Italii, czy do Pragi lub Wiednia.

Tę postawę Segersa, starającego się odtworzyć możliwie realny wizerunek pejzażu, postawę bynajmniej nie „fantasty", lecz „realisty", obserwujemy wszak w bardzo wielu jego obrazach czy „malarskich" rycinach, w których dokonuje on rejestracji *stricte* dokumentalnej: w *Panoramie Rhenen* czy *Widoku Amersfoort*, (il. 68) *Widoku Brukseli od północnego wschodu*, *Widoku ruin opactwa Rijnsburg*, czy też w licznych przedstawieniach małych wycinków rodzimego pejzażu: pojedynczych drzew, zrujnowanych budowli (np. zamków Brederode pod Haarlemem, Stahleck pod Bacharach lub Lahneck), widoku przez okno własnego domu na Noorderkerk w Amsterdamie (il. 69).[268]

70. Roelant Savery, *Pejzaż górski z drwalami przy wyrębie lasu*, 1610, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Konwencja pejzażu górskiego, alpejskiego – raz jeszcze podkreślmy: traktowana jako odwzorowanie realiów natury, a nie jako czysta fantazja w dawnym typie kosmicznego pejzażu Joachima Patiniera – ugruntowana została w sztuce niderlandzkiej dzięki graficznym powtórzeniom rysunków Bruegla z jego podróży przez Alpy do Włoch (1552), a następnie – dzięki twórczości Roelanta Saverya (il. 70). Można nazwać górskie pejzaże Segersa stylizacją na ów właśnie alpejski temat. A więc – rozumieć je jako zabieg świadomego, wyrastającego z postawy manierystycznej, dostosowania się do istniejącej konwencji artystycznej i ikonograficznej, ale też i – gry z nią, poprzez zabawę w techniczne wymysły.

Roelant Savery (Saverij, 1578–1639)[269] wydaje się być najważniejszym obok Goltziusa inspiratorem nowych tendencji w malarstwie holenderskim. Jego, na pewno do dziś wciąż niedoceniane, znaczenie w budowaniu ikonosfery siedemnastowiecznej Holandii domaga się szczególnej uwagi.

Urodził się w Kortrijk (Courtrai) w rodzinie zagorzałych mennonitów. Z racji swego wyznania jego rodzice musieli opuścić rodzinne miasto, zajęte przez Hiszpanów w 1580 roku. Po kilku latach tułaczki, przed rokiem 1586, przybyli – jak wiele innych protestanckich rodzin flamandzkich i brabanckich – do Haarlemu. Dwaj bracia Roelanta, Hans i Jaques (Jacob), także byli malarzami, a van Mander twierdzi, że ten ostatni był nauczycielem Roelanta.[270] Jaques osiadł w Amsterdamie w 1591 roku, a być może wraz z nim Roelant, w każdym razie w 1602 roku mieszkali tam razem, gdy obaj spisywali testamenty w sierpniu

tegoż roku. Jaques zmarł rok później, podczas szalejącej w mieście zarazy. Roelant opuścił Niderlandy, szukając powodzenia w ówczesnej artystycznej stolicy północnej Europy – w Pradze cesarza Rudolfa II. Tu jego pobyt udokumentowany jest od 1604 aż po początek 1616 roku, z krótką przerwą na podróż do Amsterdamu w latach 1613–1615 w celu uregulowania spraw spadkowo-majątkowych po śmierci bratowej. Od stycznia 1616 roku Roelant na powrót zamieszkał w ojczyźnie, najpierw w Amsterdamie i Haarlemie, potem w Utrechcie, w którym w 1619 roku wpisał się na listę mistrzów cechu św. Łukasza i w którym po latach zmarł. Jego uczniem w Amsterdamie, współpracownikiem, sukcesorem i prawnym pełnomocnikiem był Hans Savery (Młodszy), któremu dziś przypisujemy wiele wiązanych dawniej z Roelantem, późnych dzieł (np. udział w wykonaniu *Arki Noego* w Muzeum Narodowym w Warszawie). Hans zresztą współpracował z wujem już w Pradze.

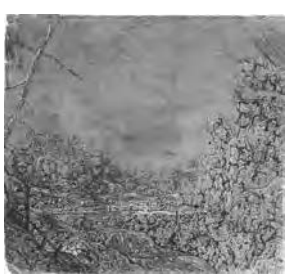
W środowisku praskim Roelant stał się jednym z najważniejszych mistrzów obrazowania dokumentacyjnego – malarstwa *naar het leven* (van Manderowska kategoria *nae 't leven studeeren*). Studiując zwierzęta w słynnej menażerii cesarskiej i rośliny w botanicznych atlasach (florilegiach), odtwarzał je w swych obrazach (il. 19). Owe popisy wiedzy przyrodoznawczej, wysoce cenionej w środowisku rudolfińskim, a także w innych europejskich kręgach kolekcjonerskich, łączyły się z popisem erudycji *stricte* artystycznej, z wykoncypowaną kompozycją zwierzęcych figur w pejzażu. Na zlecenie Rudolfa II Savery podejmował regularne podróże w góry Tyrolu, by wykonywać rysunki dokumentujące tamtejszy pejzaż (il. 71). Była to forma naukowego, geograficznego, precyzyjnego opisu natury alpejskiej. Martin Warnke w książce *Politische Landschaft* zwrócił uwagę na związek tych pejzaży z wyłonioną w XVI wieku z kosmografii dziedziną chorografii – kartografii zajmującej się nie całościowym opisem świata czy kontynentu, lecz opisem poszczególnych krain, prowincji, okolic – wyimków obrazu świata.[271] To zawężenie pola widzenia, ale zarazem zaostrzenie precyzji obserwacji, znamienne jest na przykład dla map krain i prowincji w atlasie *Theatrum Orbis Terrarum* Abrahama Orteliusa z 1570 roku.[272] Dzięki temu Savery, jak też kilku innych artystów jego pokolenia: Joos de Momper czy Tobias Verhaecht, odeszło od wielkiego, panoramicznego ujęcia *Weltlandschaft*, stosowanego przez Bruegla. W stosunku do obrazu natury Bruegla w twórczości tych artystów zaszła jeszcze jedna istotna zmiana. Jak wykazał Hans Mielke[273], nawet widoki alpejskie z około 1553–1555, według van Mandera rysowane z natury (*nae 't leven gheconterfeyt*), wcale nie są czystą rejestracją wyglądu przyrody, lecz zostały kunsztownie skomponowane, z założeniem osiągnięcia atrakcyjnego efektu w przyszłych rycinach, dla których były podstawą. Rysunki Saverya natomiast są topograficznie wierne; dzięki temu, że przedstawiają tylko wycinek krajobrazu, nie muszą być specjalnie zakomponowane i stanowią wiarygodny dokument wyglądu alpejskich skał i gór. Niesamowite

71. Roelant Savery, *Skały w Alpach*, rysunek, Hamburger Kunsthalle, Hamburg – **zob. tabl. 20**

72. Adam Willaerts, *Polowanie na kozice*, Frans Halsmuseum, Haarlem

formacje skalne (il. 71), jakkolwiek czynią wrażenie fantastycznych, chciałoby się rzec księżycowych, są rzeczywiste.

Rysunki te przywiózł Savery do Niderlandów i tu stały się one swoistym wzornikiem dla obrazów jego i innych malarzy. Przy czym obrazy te na ogół są już wykoncypowaną konstrukcją, jak *Polowanie na kozice* Adama Willaertsa, utrechckiego kolegi Roelanta (Haarlem, Frans Halsmuseum – il. 72): autor przejął z rysunku Saverya (Hamburger Kunsthalle – il. 71) motyw stromych formacji skalnych, ale umieścił je jako klify na wybrzeżu morskiej zatoki. Powstał wymyślony, nieistniejący realnie widok, składający się wszak z elementów rzeczywistego pejzażu. Można sądzić, że taki obraz pejzażowy nie był jednak odbierany jako czysta fantazja, lecz tworzyć miał wyobrażenie o krajobrazie potencjalnie gdzieś naprawdę istniejącym – gdzieś poza granicami Niderlandów. Był zatem rozumiany jako realistyczny wizerunek kawałka przyrody, jako wspomniana *chorographia*. W ten sposób integralnie połączyły się obie, pozornie opozycyjne, metody obrazowania, opisywane przez van Mandera: *nae 't leven* i *uyt den gheest*, imitacja realistyczna i imaginacja umysłowa. Konceptyzm rodem z tradycji manierystycznej i dokumentacyjna rejestracja świata wzajemnie się nie wykluczają; ich spojenie w jednym dziele było pryncypialnym założeniem sztuki holenderskiej pierwszej połowy XVII wieku.[274]



73. Hercules Segers, *Dolina górska z wodospadem*, barwna akwaforta i sucha igła na barwionym papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie – **zob. tabl. 21**

Jest oczywiste, że obrazy, a zapewne także rysunki Roelanta Saverya wpłynęły w decydujący sposób na wizję pejzażu Herculesa Segersa. Wystarczy porównać *Pejzaż alpejski* Saverya z hamburskiej Kunsthalle (il. 71) z *Doliną górską z wodospadem* Segersa [275] (Warszawa, Muzeum Narodowe – il. 73), by uzmysłowić sobie podobieństwo podejścia do natury. Nic w tym zresztą zaskakującego. Obaj artyści pozostawali pod silnym wpływem koncepcji pejzażu Gillisa van Coninxloo; na pewno znali się w Amsterdamie, gdzie Roelant mieszkał około 1591–1600/1604, a Segers przed 1612 rokiem; obaj spędzili płodne

lata w Utrechcie: Savery 1619–1639, Segers 1631–1638. W twórczości Segersa nietrudno też dostrzec wpływ górskich widoków rysowanych i rytowanych wedle wzorów Bruegla przez Jaques'a (Jacoba) Saverya, starszego brata Roelanta.

Ten związek każe traktować „fantazje" krajobrazowe Segersa w tych samych kategoriach, co obrazy i rysunki Saverya – często jako wytwory imaginacji artystycznej (*uyt den gheest*), przejawiającej się w ich wykoncypowanej kompozycji, ale zarazem i przede wszystkim jako wyobrażenia przyrody realnej, choć „zagranicznej", jako dokumentację osobliwości świata (*mirabilia mundi*) przynależnych do dzieła Stworzenia, a więc do świata rzeczywistego i poznawalnego. Przedstawienia gór u Segersa nie podlegają do końca kategoriom zupełnej *fantasii* (w sensie czegoś wymyślonego, wydumanego) ani też rygorystycznej *imitatio naturae* (w sensie dokumentarnej rejestracji topograficznej), lecz raczej nadrzędnej zasadzie obrazowania – zasadzie *memorii*. Owa *memoria* oznaczała od czasów antycznych, kiedy sformułowano reguły klasycznej retoryki, poetyki i mnemotechniki, iż celem wszelkiego obrazowania, czy to literackiego, czy malarskiego albo rzeźbiarskiego, jest budowanie wyobrażenia danej rzeczy tak, by wywoływało ono wrażenie pełnej spójności z doświadczeniem rzeczywistości. By obraz komponowany przywoływał z pamięci obrazy naturalne. *Memoria* oznaczała więc świat zapamiętany lub dający się zapamiętać. Świat dający się ogarnąć umysłowo. *Memoria* była przeto zarówno repertuarem form i zjawisk, swoistym wzornikiem w umyśle twórcy, jak też podstawą dla ćwiczenia pamięci, umiejętności wyobrażania sobie tego, co tu i teraz, w ograniczonej przestrzeni życiowej, niewidzialne, ale przecież istniejące całkiem realnie, acz poza granicami lokalnego świata. I to właśnie dlatego alpejskie widoki Saverya i górskie pejzaże Segersa czy innych artystów pierwszej ćwierci XVII wieku mogły funkcjonować między dwoma zadaniami: dokumentowaniem rzeczywistości a artystycznym komponowaniem. Komponowanie bowiem oznaczało tu porządkowanie *memorii*, dokumentowanie zaś – zapis faktów poznanych w ramach tej *memorii*.

Ta postawa naukowego dokumentowania świata szczególnie silnie łączy Segersa z Saveryem w ich zainteresowaniu wyglądem różnych formacji skalnych, odtwarzaniem niezwykłych fenomenów geologicznych. I znów: zdają się nam one tworami fantazji, efektownym popisem czysto artystycznej wyobraźni – podobnie jak niebotyczne skały w tłach obrazów Leonarda da Vinci. Skojarzenie z Leonardem nie jest wcale tak dziwaczne, jakby się na pozór wydawało. Jak wykazali Martin Kemp i Carlo Starnazzi, górski pejzaż w *Monie Lizie* (Luwr), *Świętej Annie Samotrzeć* (Luwr), *Madonnie wśród skał* (Londyn, National Gallery) i *Madonnie z wrzecionem* (Nowy Jork, kol. pryw.) jest krajobrazem rzeczywistym z regionu Valdarno Superiore, przedstawionym wedle badań geologicznych Leonarda, prowadzonych w tym terenie.[276] Wiedza

o tych naukowych fascynacjach wielkiego Włocha, przekazana być może przez van Mandera, mogła stanowić wyzwanie artystyczne dla Segersa i przedmiot artystycznej *aemulatio*.

Naturalia i *mirabilia*. Ryby, żaby i muszle: Goltzius, de Gheyn i inni

Karel van Mander pisze o Goltziusie: „Powinienem jeszcze powiedzieć o nim, że od czasów młodości zwykł był studiować nie tylko piękno i różnorodność natury, ale też w godny podziwu sposób naśladował działanie najlepszego z artystów [Boga]. Zyskał wiedzę o naturze i mocne doświadczenie jako badacz zjawisk natury."[277] Słowa te dotyczą wprawdzie także jego „historii", rysunków rzymskich starożytności, anatomicznych aktów „herkulejskich", realistycznych portretów, ale przede wszystkim studiów pejzażu i studiów przyrodniczych.

W tych zainteresowaniach Goltzius bliski był całej rzeszy artystów przełomu XVI i XVII wieku, a jego dzieła niewątpliwie adresowane były do kolekcjonerów, wśród których zbieranie *naturaliów* i ich ilustracji pozostawało w modzie. Na ówczesnych dworach europejskich powstawały menażerie, jak ta w cesarskiej Pradze Maksymiliana II i Rudolfa II, czy ta w Brukseli na dworze arcyksiążąt Alberta i Izabeli, albo Maurycego Orańskiego w Hadze.[278] Przy uniwersytetach zakładano ogrody botaniczne: w Pizie w 1543, Bolonii w 1567, Lipsku w 1580 czy w Lejdzie w 1587 roku. Zadaniem artystów było wykonywanie albumów rysunków i akwarel, ukazujących z dokumentacyjną precyzją rośliny i zwierzęta; dla wielkiego księcia Toskanii wykonywał je Jacopo Ligozzi, a dla monachijskich Wittelsbachów i praskich cesarzy habsburskich – Joris Hoefnagel; dla Rudolfa II Jacques de Gheyn II sporządził album rysunków przedstawiających kwiaty i owady. Na uniwersytecie w Lejdzie słynny botanik Carolus Clusius stworzył gigantyczny zbiór roślin, zilustrowany około 1575 roku w 13 tomach atlasu z 1800 barwnymi rysunkami.[279] Wiemy, że Goltzius sam uprawiał ogród botaniczny[280], i można się domyślać, że posiadał też własną kolekcję *naturaliów*, jakich było wiele w późnoszesnastowiecznych Niderlandach Północnych (gabinety naturaliów Ernsta Brincka, Bernardusa Paludanusa, Jana Govertsz.'a van der Aara).

Rysunki Goltziusa, ukazujące zwierzęta, w wielu przypadkach wykonane zostały bezpośrednio z natury. Uderza wielka ich precyzja, której często towarzyszy dążność do takiego zakomponowania sylwetki zwierzęcia, by zdawała się uchwycona w działaniu, sprawiając wrażenie animowanej. Ten efekt podkreślać ma sugestię, że wizerunek stworzenia powstał dzięki bezpośredniej obserwacji. Dzieje się tak na rysunkach ze zwyczajnymi zwierzętami domowymi, np. *Koza* (ok. 1591–1594, kol. pryw.), kilku przedstawieniach owczarka z Drenthe (ok. 1597, Paryż, Collection Lugt, Fondation Custodia), własnego psa Goltziusa (ok.

1595–1600, Haarlem, Teylers Museum), ale też w wizerunkach stworzeń bardziej egzotycznych lub niezwykłych, takich jak: *Rezus* (ok. 1595–1600, Amsterdam, Rijksprentenkabinet – il. 74), *Ryba tasza* (*Cruyckvis*, 1589, Bruksela, Koninklijke Bibliotheek – il. 75) czy *Sola* (*Sint-Pietvis*, ok. 1595–1600, Haarlem, Teylers Museum).[281] Koza spogląda dziarsko do tyłu, owczarek śpi leniwie lub obudzony siedzi i patrzy na widza, małpka grzebie palcami przy łańcuchu. Tylko ryby pozostają „martwe", ale to rzecz tym bardziej naturalna. Niekiedy Goltzius posługiwał się nie obserwacją zwierzęcia w naturze, ale wcześniejszymi rysunkami lub rycinami – jak w rysunku *Dromader* z londyńskiego British Museum (wskazują na to drobne nieścisłości anatomii zwierzęcia), ale i wtedy osiągał efekt znacznej wiarygodności wizerunku. Niektóre z tych zwierząt – choćby wielbłąd czy demoniczna tasza – najwyraźniej przynależą do kategorii osobliwości świata, *mirabilia mundi*. Nie ma wątpliwości, że takimi fenomenami były wyrzucane przez morze martwe cielska wielorybów, fascynację którymi oddają rycina według Goltziusa z 1594 roku oraz rysunek (Haarlem, Teylers Museum) i wykonany wedle niego miedzioryt Jacoba Mathama z 1598 roku (il. 83). Ten rodzaj naukowych i artystycznych fascynacji Goltziusa wielorybami opisuję osobno poniżej.

Gdy Goltzius przedstawiał w swych rysunkach ukochanego psa, studiując różne jego pozy i całkiem świadomie przydając mu ludzkie cechy, zbliżał się w takim podejściu do rysunków i akwarel Jacques'a de Gheyna II. Niezwykły biologiczny realizm i doskonała precyzja rejestracji jakby rodem z atlasów zoologicznych znamionują wykonany około 1600–1604 i kupiony przez Rudolfa II album, a także samodzielne rysunki na luźnych arkuszach, z akwarelowymi wizerunkami roślin, insektów, małych ssaków.[282] Stworzenie naukowej ilustracji nie pozostaje jednak jedynym przesłaniem tych przedstawień. Widzimy na przykład żabę (*Rana esculanta*; rysunek w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie z ok. 1602–1604 – il. 76)[283] w różnych pozach: przykucniętą i gotową do skoku, leżącą na grzbiecie, rozpostartą przez badacza-anatoma i demonstrującą brzuch i rozpiętość kończyn. Badacz każe jej nawet rozewrzeć pyszczek, by zajrzeć do jej gardzieli. Dopiero taki zestaw wielu obserwacji jednego stworzenia składa się na całościowy pogląd o jego cechach fizycznych i mechanizmach jego ciała. Rzec można: widzenie encyklopedyczne, zbiorcze, szukające syntezy wiedzy w analizie detali. Dopiero synteza może coś opowiedzieć o większym fragmencie Natury jako dziele boskiego Stworzenia. Mówi: o jakże przemyślnym tworem Natury/Boga jest nawet zwykła żaba. Zwracano już uwagę na to, że tak Goltzius (w konterfektach swego owczarka), jak i de Gheyn w studiach małych zwierząt upozowywali obiekty swych obserwacji nie tylko po to, by ukazać je wszechstronnie, ale też, by nadać im rys antropomorficzny. Żaba de Gheyna zdaje się reagować na zabiegi studiującego ją badacza: rozdziawia paszczkę jakby w krzyku, rozłożona

74. Hendrick Goltzius, *Rezus*, ok. 1595–1600, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 22**

75. Hendrick Goltzius, *Ryba tasza* (*Cruyckvis*), 1589, rysunek, Koninklijk Bibliotheek, Bruksela – **zob. tabl. 23**

76. Jacques de Gheyn II, *Cztery studia żaby*, ok. 1602–1604, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 24**

„na łopatki" sprawia wrażenie bezsilnej, starając się podnieść i wrócić do naturalnej pozycji. Takie ujęcie wyraża ideę łączności całego Stworzenia, integralności bożej maszynerii kierującej światem człowieka i światem przyrody – pogląd, który, jak wiemy, ewokowany miał być na przykład w praskiej menażerii cesarza Rudolfa czy w obrazach Roelanta Saverya (jak choćby w jego przedstawieniach Orfeusza wśród zwierząt). I nie jest przypadkiem, że na niektórych rysunkach de Gheyna w podobny sposób, z wielu stron, studiowane są głowy ludzkie.

Podziw dla niezwykłości Stworzenia budzić miały także wielce ok. 1600 roku popularne przedstawienia muszli i wszelkich dziwów morskich – jak choćby wspominane już Goltziusowe groźne wizerunki ryb (il. 75) albo jego przedstawienia wyrzuconych na brzeg wielorybów (por. kolejny podrozdział). Wszystkie one – muszle, korale, dziwne ryby, wieloryby – składały się na apologię bogactwa morskiego świata Neptuna, z którym od wieków powiązane było życie Niderlandczyków i od którego zależał dobrobyt ich kraju. Dają temu świadectwo liczne obrazy – na przykład *Andromeda* Joachima Wttewaela (1611, Luwr – il. 77), *Neptun, Amfitryta i Kupidyn* Jacques'a de Gheyna (ok. 1610, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia)[284] czy *Neptun i Amfitryta* Cornelisa van Haarlem (P. & N. Boer Foundation, Amsterdam).[285] Wspaniałe muszle przyciągają uwagę także na rycinach Jacques'a de Gheyna III (*Tryton dmący w muszlę*)[286] czy Jacoba Mathama (*Neptun w hełmie z muszli*, 1602 – il. 78).[287] W kunstkamerach i gabinetach osobliwości kolekcjonowano kunsztowne puchary w typie *nautilusów*, jak ów roboty delfckiego złotnika, Nicolaesa de Grebbera, z 1592 roku (Het Prinsenhof, Delft – il. 79).[288]

77. Joachim Wttewael, *Andromeda*, 1611, Luwr, Paryż – **zob. tabl. 25**

Tej fascynacji osobliwymi wytworami morza odpowiada rozwinięta około 1600 roku specjalna dziedzina naukowa i kolekcjonerska – konchologia, związana z rozkwitem późnomanierystycznych gabinetów osobliwości. Słynnym konchologiem był Cornelis van Bleyenburch

78. a) Jacques de Gheyn III, *Tryton dmący w muszlę*, ok. 1615, miedzioryt; **b)** Jacob Matham, *Neptun w hełmie z muszli*, 1602, rysunek, projekt miedziorytu Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

z Hagi. To najpewniej na jego zlecenie Philibert van Borsselen, jego szwagier, napisał obszerny poemat *Strande, oft Ghedichte van de Schelpen, Kinkhornen, ende andere wonderlicke Zee-Schepselen* (Wybrzeża, czyli poemat o muszlach, ślimakach morskich i innych cudach morza, 1611).[289] Była to panegiryczna pochwała cudowności Bożego Stworzenia, ujawniającej się w najbardziej nawet małej muszelce skrytej w plażowym piasku. Dzieło głosiło też konieczność kolekcjonowania i naukowego badania owych morskich *mirabiliów*. Te same motywy kierować musiały też innym wybitnym konchologiem, Janem Govaertsz.'em van der Aarem z Haarlemu, pozującym z wielką muszlą – perłą jego kolekcji – *Turbo marmoratus*, na portrecie pędzla Goltziusa z 1603 roku (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen – il. 80).[290] Cenne i wielokształtne muszle występują bardzo często w przedstawieniach „gabinetów kolekcjonerów" – pośród innych cymeliów: obrazów, rzeźb, rzadkich kwiatów i roślin, monet i medali, atlasów rysunkowych, wypreparowanych ryb, krokodyli, morskich koników – np. na obrazach antwerpczyka Fransa Franckena Młodszego.[291] Pojawiają się w obszernych zestawach także w obrazach manierystów z historiami mitologicznymi, zwłaszcza w historiach rozgrywających się w nadmorskiej scenerii, takich jak przykuta do nabrzeżnej skały Andromeda, atakowana przez wyłaniającego się z oceanu smoka i ratowana z powietrza przez Perseusza szybującego na Pegazie (obraz Joachima Wttewaela z 1611 roku w Luwrze – il. 77).[292] Potem stają się przedmiotem osobnego gatunku holenderskiej martwej natury, czego najlepszymi przykładami są obrazy Balthasara van der Asta, gdzie kolekcji muszli towarzyszą inne *naturalia*: rzadkie rośliny, kwiaty, motyle. Zestawy owych muszli są zakomponowane

79. Nicolaes de Grebber, nautilus, 1592, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft – **zob. tabl. 26**

80. Hendrick Goltzius, *Jan Govaertsz. van der Aar ze swą kolekcją muszli*, 1603, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam **– zob. tabl. 27**

81. Balthasar van der Ast, *Muszle*, ok. 1630–1635, Dreesmann Collection, Londyn

z całą wirtuozerią, ale zarazem ukazane z precyzją naukowej rejestracji. W obrazie van der Asta z ok. 1630–1635 w kolekcji Dreesmanna w Londynie (il. 81) rozpoznajemy: śródziemnomorską *Charonia lampas*, afrykańską *Achatina*, indo-pacyficzne *Conus textile*, *Cypraea tigris*, *Chicoreus brunneus*, *Conus mustelinus* oraz wschodnioindyjskie *Cittarium pica*.[293] Tak oto łączą się ze sobą osobliwość i cudowność *naturaliów*, kunszt artystycznej kompozycji oraz realizm naukowego badania.

Wieloryby

Wieloryb – czy też „wielka ryba" – to *locus communis* w ikonografii i popularnej literaturze europejskiej, biorący swój początek w biblijnej historii o Jonaszu. Uosabiając grozę morskiego żywiołu i czające się w odmętach wodnych otchłani zagrożenie dla żeglarzy, pojawiał się regularnie w tradycyjnych wizjach i opowieściach o morskich burzach.

Ilustruje to rysunek Matthijsa Cocka z 1540 roku (Londyn, Victoria and Albert Museum – il. 82). Mimo inspiracji Patinirowską koncepcją fantastycznego i groźnego pejzażu, morze zachowuje się tu dość spokojnie, i zdawać by się mogło, że załogom statków nic nie grozi, poza pracą przy żaglach. Tak jednak nie jest. Oto nagle z toni wyłania się wielka ryba, z nieprzyjemnie rozwartą paszczą – wspomnienie historii Jonasza. Uszkodziła już jeden statek, nadgryzając mu burtę, łamiąc maszty i szarpiąc żagle. Teraz atakuje drugi żaglowiec, na pokładzie którego strach przed nią sieje zamęt wśród załogi. Marynarze tłoczą się przy burcie, żagle bezładnie spadają z masztów. Widzimy prawdziwe monstrum morskie, drapieżne i złe, złośliwe i podstępne jak Moby Dick kapitana Ahaba. Zwierz znany z odwiecznych opowieści marynarzy, widywany naprawdę – a nie w literackiej fantazji – przez antycznych i średniowiecznych żeglarzy na szlakach ich mitycznych

82. Matthijs Cock, *Burza morska z wielorybem*, 1540, rysunek, Victoria & Albert Museum, Londyn

podróży i przeniesiony jako ostrzegawcza konstelacja *Cetus* na firmament równikowy; opisywany w VIII wieku w *Beowulffie*, w jedenastowiecznym rękopisie *The Marvels of the East*, w *Żegludze św. Brendana* mnicha Benedykta z XII wieku, czy w końcu XIII w *Opisaniu świata* Marco Polo. Potomek demona Rahaba z mroków hebrajskiej mitologii i fragmentów Starego Testamentu (Iz. 51). Monstrum, oglądane na średniowiecznych *mappae mundi*, od trzynastowiecznej mapy z Hereford począwszy, po nowożytne atlasy i mapy Abrahama Orteliusa, Willema Jansz.'a Blaeu, Claesa Jansz.'a Visschera i innych, zdałoby się nowocześnie rzeczowych, kartografów.

Sztuka holenderska stopniowo oswoiła i urealniła ten motyw. Wyprowadziła go z repertuaru osobliwości natury i dziwów morskich w obszar zwyczajnej przyrody, eksploatowanej w holenderskim rybołówstwie. Proces ten ma duże znaczenie dla rozumienia tego, co nazywamy tu „nowym świata opisaniem". Dla tworzenia nowej ikonografii, dla której demitologizacja dawnych wyobrażeń i uzwyczajnienie tego, co funkcjonowało poza wyobrażalnym doświadczeniem, staje się symptomem poszerzania granic obszaru rozumowego panowania nad przyrodą. Jest znamienne, że widywane na plażach, wyrzucone przez morze martwe cielska wielorybów były najpierw zjawiskiem w rodzaju manierystycznych dziwaczności, przejawami niezwykłości i nieobliczalności natury, swoistym wynaturzeniem przeciw boskiemu *ordo*, tłumaczonym jako symbol gniewu Bożego, jako „dopust Boży". Znamienne też jest, że rychło stały się przedmiotem naukowego, przyrodoznawczego zainteresowania. By wreszcie zostać po prostu zwierzęciem – owszem „wielką rybą", ale jednak tylko zwierzęciem – łowionym w północnomorskich i bałtyckich wyprawach rybackich flotylli. Obiektem rzeczywistości ekonomicznej.

Ale zanim to się stało, wieloryby wyrzucane przez morze budziły w ludziach pokolenia Goltziusa trwożną i ciekawską zarazem fascynację.[294]

3 lutego 1598 roku morze wyniosło na brzeg pod Berkhey, nie opodal Katwijk, wieloryba. Wydarzenie to stało się publicznym spektaklem (il. 83). Fascynację budził ogrom stworzenia, a już zwłaszcza wielkość jego penisa. Widzowie przybywali zewsząd. Niektórzy zajęli się pomiarami cielska i badaniem skóry. Inni sprowadzili swe damy, by epatować je niezwykłością wydarzenia, ba – ogromem członka. Część gawiedzi usiłowała zrobić na owym cudzie interes, a to obwieszczając zapowiedź zagłady i żebrząc o jałmużnę, a to zbierając do beczułek tran i wydzieliny martwego stwora. Wieloryb został dokładnie wymierzony i przebadany przez uczonych z uniwersytetu lejdejskiego oraz przestudiowany, odrysowany i opisany przez historyka Pietera Christiaensz.'a Bora, po czym oszacowany przez urzędników Rekenkamer (urzędu finansów) prowincji Holandii, a następnie sprzedany na publicznej aukcji za 136 guldenów. Łeb z imponującymi szczękami podarowano

83. Hendrick Goltzius, *Wieloryb na plaży pod Berkhey*, 1598, rysunek, Teylers Museum, Haarlem **– zob. tabl. 28**

Janowi van Nassau, dowódcy armii i protektorowi nauk, o czym informują dawni historycy niderlandzcy, van Meteren i Bor. Historię wieloryba z Berckhey opisują jako wydarzenie w dziejach Niderlandów kolejni kronikarze i historiografowie holenderscy, m. in. Hugo de Groot w *De Rebus Belgicis*, Pieter Cornelisz. Hooft w *Neederlandsche Histoorien* i Jean Leclerc w *Histoire des Provinces Unies*.[295] My wydarzenie to oglądamy dziś zrelacjonowane „na bieżąco" na miedziorycie Jacoba Mathama według Hendricka Goltziusa[296], który swój rysunek (Haarlem, Teylers Museum) (il. 83)[297] wykonał na miejscu zdarzenia. Goltzius już wcześniej przedstawił w rycinie lądowanie wieloryba na wybrzeżu pod Zaandvoort w 1594 roku[298], lecz to z roku 1598 było zdecydowanie bardziej spektakularne. Rejestrując obraz martwego wieloryba, sytuację niespotykaną, Goltzius posłużył się trzema zabiegami interpretacyjnymi. Po pierwsze, nawiązał w kompozycji do popularnej ryciny Bruegla *Wielkie ryby połykają małe*[299], by przystosować nowość do utrwalonych już wyobrażeń. Po drugie – uczynił ze swej kompozycji manierystyczną inwencję: zainscenizował wokół wielorybiego truchła całą sekwencję figuralnych scen, popisując się tu i ówdzie efektownymi skrótami postaci na koniach i wytwornymi pozami albo epatując widza ostentacyjnym prostactwem ludzi z gminu. Po trzecie – „rozegrał" drugoplanową scenerię pejzażową wedle reguł wczesnego malarstwa marynistycznego z półkolistych panoram w rycinach Bruegla. Stworzył – dość zgrabne i przekonujące – połączenie kilku konwencji: dokumentu rodzajowego wydarzenia, manierystycznej *grazii* w kompozycji figur, panoramicznego widoku pejzażowo-marynistycznego.

Te same kategorie opisu i to samo złączenie konwencji obrazowych dla przedstawienia niezwykłości zdarzenia zastosował Jan Saenredam w miedziorycie z 1602 roku (il. 84).[300] Tu jednak obraz wydarzenia – oglądania i studiowania kolejnego wieloryba na plaży pod Beverwijk 19 grudnia 1601 roku – stał się bogatszy. Większy formatem (40,7 × 59,6 cm). Bardziej reprezentacyjny – bo oprawiony w rozłożyście kręte i giętkie, późnomanierystyczne formy obramienia, które wyraźnie oddziela to, co przedstawione, od widza. Powstaje mocna i efektowna rama spektaklu. Widzami tego przedstawienia są ci, którzy oglądać mają rycinę; ale też mogą się oni utożsamić z figurami pierwszego planu – bezpośrednimi obserwatorami wydarzenia (a są nimi m. in. hrabia Ernest Casimir van Nassau-Dietz i jego świta oraz sam artysta z pomocnikami, rysujący z natury wieloryba). Samo obramienie – czego u Goltziusa nie było – jest popisową grą w cytaty z obiegowych konwencji. Manierystyczna ornamentyka z kulisami architektonicznymi i z motywami wstęgowo-pasmowymi – abstrakcyjna i czysto dekoracyjna – zręcznie przechodzi w sferę symboliczną. Co mówi rama? Pośrodku, między pół-ornamentalnymi, pół-realnymi puttami, widzimy: metaforyczny herb Holandii i wolnych Niderlandów (lew z mieczem w palisadzie „ogrodu zamkniętego" – *hortus conclusus*), a pod nim kartusz z wyobrażeniem trzęsienia ziemi. Z obu stron słońce i księżyc w pełnym zaćmieniu. Dalej

84. Jan Saenredam, *Wieloryb na plaży pod Beverwijk*, 1602, miedzioryt

po bokach – dwa dodatkowe widoki ciała wieloryba, od frontu i od tyłu, dające wraz z głównym obrazem zwierzęcia pełny, wielostronny ogląd, co jest ujęciem typowym dla ilustracji w ówczesnych atlasach przyrodniczych. Na lewym skraju – kostuchowaty Chronos. Wraz z inskrypcją w księdze trzymanej przez putto i słowami poematu Theodorusa Schreveliusa w dolnym marginesie, motywy zwieńczenia akcentują siłę przetrwania nowej Holandii wobec wszelkich zagrożeń Natury i Czasu. Są wezwaniem do pobożnej wytrwałości w nowej wierze i nowym społeczeństwie oraz do zważania na omeny boskie: wielorybie monstra lądujące na wybrzeżach niderlandzkich, trzęsienia ziemi (miało tam miejsce 2 stycznia 1602 roku), zaćmienia słońca (24 grudnia 1601) i księżyca (4 czerwca 1602). Jednakże postawa ciekawości przyrodoznawczej, studiowania zjawiska natury (groźnego, bo niezwykłego), opanowywania go środkami artystycznymi jest w tej rycinie i w ówczesnych przedstawieniach wielorybów zdecydowanie dominująca. Podane tu zostały w dolnym kartuszu dokładne wymiary zwierza (60 stóp długości, 14 wysokości, 36 w obwodzie, 14 w ogonie, 12 w otworze gębowym), podkreślona „geometryczna" akuratność i precyzja ilustracji.

Wraz z rozwojem realistycznego malarstwa marynistycznego zmienił się też obraz wieloryba w sztuce i wyobraźni holenderskiej.

W pierwszej połowie XVII wieku pojawia się w ikonosferze morskiego świata Holendrów temat połowu waleni i wielorybnictwa. Obraz o takim temacie, sygnowany przez mało znanego artystę, Abrahama Matthysa (1581–1649) i datowany 1623, znajdował się niegdyś w gmachu Admiracji Anglii.[301] W drugiej połowie wieku pierwszym specjalistą od przedstawień *walvisvangst*, połowu wielorybów, stał się Lieve Verschuier (ok. 1634–1686), amsterdamski

85. Lieve Verschuier, *Połów wielorybów*, ok. 1660–1670, Rotterdams Historisch Museum, Rotterdam

rzeźbiarz i malarz marynista. W swych obrazach z lat 1660–1670[302] (il. 85) ukazał w surowej scenerii arktycznego morza, pośród malowniczych połaci lodowej kry, wielorybników, ich statki i potężne cielska waleni, trafionych harpunem i wyciąganych linami na brzeg. Obrazy te pozbawione są jakiegokolwiek efektu grozy, poza tym tylko, że oddają dzikość arktycznej scenerii. Malowane jednotonalnie w brunatnej kolorystyce – swoiste *brunailles* (odpowiedniki *grisailles*) – nie miały już funkcji „historii", a tylko obrazu rodzajowego, opisującego przebieg wypraw wielorybnicznych na podarktyczne akweny Morza Północnego. Przedmiotem uwagi przestały być fascynujące stwory morskie, lecz wysiłek, trud, praca wielorybników. Podobne ujęcie (choć bogatsze w efekty kolorystyczne) ukazują obrazy Abrahama Storcka (1644–1708), marynisty amsterdamskiego – czasem wzbogacone o rodzajowe motywy walki z niedźwiedziami polarnymi czy łowienia fok (np. Rotterdam, Maritiem Museum „Prins Hendrik" – il. 86).[303] W owych *Połowach wielorybów* konwencja „osobliwości natury" zanikła zupełnie. Walenie stały się zwykłym źródłem gospodarczej eksploatacji. I tylko aura arktycznej zimy mogłaby jeszcze budzić lęk odbiorcy. Ale nawet ów ścinający krew w żyłach widza mróz subpolarnego kręgu ukazywany jest w tych obrazach jako świat zwyciężany przez dzielnych wielorybników holenderskich, jako obszar ekspansji zorganizowanego świata cywilizacji, opartej na ekonomicznym podboju i zysku. Wieloryby to już tylko materia przyszłych półproduktów i produktów: źródło lukratywnego handlu tranem, tłuszczem, skórą, fiszbinami i kością. W tym także – co nieobojętne dla komercyjnej atrakcyjności wielorybnictwa – handlu skórką z penisów waleni, będącą czymś w rodzaju dzisiejszej skórki krokodylej albo wężowej na pantofle i torebki. Służyła ona do

86. Abraham Storck, *Połów wielorybów*, ok. 1688, Maritiem Museum 'Prins Hendrik', Rotterdam

wyrobu najdelikatniejszych towarów kobiecych: już to drobnych akcesoriów garderoby, już to afrodyzjaków.

Zmiany w ikonografii wielorybów i w podejściu do morskich stworzeń i stworów wynikały z konkretnej sytuacji historyczno-gospodarczej.[304] Zaczęło się romantycznie. Najpierw, w 1596 roku, do Nowej Ziemi (Nova Zembla) dotarła ekspedycja, szukająca legendarnego podbiegunowego przesmyku na drodze do Indii. Heroiczna historia tej wyprawy, w tym przetrwanie arktycznej zimy w lodowym pustkowiu, stała się tematem zmitologizowanych opowieści, legend, ale też i trzeźwej relacji z podróży, starającej się trzymać konwencji dokumentalnej. Podniosły epos odkrywania „Nowych Ziem" przerodzić się miał z czasem w etos ekonomicznej eksploracji, podejmowanej dla finansowego zysku. W 1612 roku odbyła się pierwsza regularna wyprawa wielorybnicza w regiony podbiegunowe, a w 1614 roku zawiązano Kompanię Północną. Obok niej funkcjonowały coraz liczniejsze drobne zrzeszenia i spółki prywatne. Rozpoczęła się ekspansja rybacka na polarny akwen Morza Północnego i wokół Grenlandii. Już przed 1630 rokiem Smeerenburg na Spitsbergenie stał się wielkim portem statków harpunników i miejscem przetwórstwa wielorybniczego. W trakcie jednej wyprawy łowiono dziesięć i więcej waleni, co dawało około 300 beczek tranu. Rozkwit holenderskich połowów wielorybów nastąpił w drugiej połowie wieku, zwłaszcza około roku 1680 i później. W 1721 na subarktycznych morzach pływało 258 wyspecjalizowanych w tych połowach statków, a w całym przemyśle wielorybniczym zatrudnionych było ponad 14 000 ludzi. Już w 1637 roku zbudowano na wyspie Marken naprzeciwko Amsterdamu pierwszą przetwórnię, służącą wytapianiu tłuszczu waleni i wyrabianiu tranu. Z czasem przetwórnie takie

i magazyny, z gigantycznymi beczkami nawet na 6000 litrów tranu, zajęły całą dzielnicę w północno-zachodnim Amsterdamie; nie dziw, że jego mieszkańcy skarżyli się na uciążliwy zapach, a dzielnicę tę nazywano potocznie *stinkerij* – „śmierdziuchą". Ten gospodarczy boom wielorybniczy powodować musiał demitologizację stworów morskich – zmianę postaw: od trwożnej fascynacji do wykalkulowanej eksploatacji. Obrazy ze scenami połowów wielorybniczych, malowane przez siedemnastowiecznych Holendrów, utraciły zatem ekscytujący aspekt cudowności i niesamowitości. Ekonomia zawładnęła światem groźnej natury. W pejzaż polarnej trwogi: śniegu, lodowej kry i lodowych gór – wkroczyły flotylle rybackie, z całym pragmatyzmem gospodarczej eksploatacji. Sylwety mocnych statków i uporczywa praca wielorybników zdominowały kompozycję tych obrazów. Surowa sceneria lodowego pejzażu i lodowatego powietrza tylko podkreśla agresywny etos pracy załóg wielorybniczych flotylli.

Wbrew pozorom, wbrew narzucającym się zewnętrznym analogiom do późniejszego malarstwa niemieckiego romantyzmu, nie ma tu napięcia między działaniem ludzkim – nikłym i mizernym – a wyniosłą, groźną przyrodą o deistycznym piętnie, obracającą wniwecz człowiecze z nią zmagania. Tu obwieszcza się – bez skrupułów i wbrew tradycji neostoicyzmu Erazma i Justusa Lipsiusa – czysty fakt zawładnięcia przyrodą. Człowiek nie podporządkowuje się tu prawom natury, nie współdziała ani nie współżyje z naturą, lecz „czyni ją sobie poddaną", owszem – wedle biblijnego wskazania Najwyższego, ale nade wszystko dla swych doczesnych korzyści.

I tak oto odeszliśmy daleko od „wielorybiej ikonosfery" czasów Goltziusa, gdzie zoologiczna rejestracja łączyła się z lękami przed groźnymi odmętami morza, z fascynacjami morskimi osobliwościami, z podnieceniem czysto seksualnym, z dreszczykiem doznawania czegoś niezwykłego. Teraz zanikły moralne przesłania; znikł lęk egzystencjalny, rozwiało się przerażenie widokiem niewyjaśnionej śmierci potężnego stwora, ucieleśnienia żywotności i siły, ba: symbolu mocy pierwotnego żywiołu. Umknęła gdzieś gra znaczeń, konwencji, artystycznych trików. Wszystko stało się proste. Manierystyczna cudowność epoki Goltziusa umarła.

II.2. Obrazy śmierci

Konterfekty zmarłych

Widok martwego wieloryba wywoływał to samo podniecenie i grozę wobec śmiertelności mocarnego stwora, co wobec śmierci ludzi, zwłaszcza, możnych, imponujących pieniędzmi, urzędem albo talentem. Ale też i tych zwykłych, prostaczków, a niekiedy i niecnot. Popularność wizerunków zmarłych w ich łożach śmierci, wyraźna około 1600 roku,

ma wiele przyczyn. Najprościej rozumując: pokazuje członkom społeczeństwa sukcesu, jakim niewątpliwie byli ówcześni Niderlandczycy, nicość, marność, *vanitas*. Nieuniknioną konieczność rozstania się z doczesnością. Ale jest to myśl tak powszechna w kulturze europejskiej całego średniowiecza, że właściwie banalna, i nie wyjaśnia ona owej fascynacji podglądaniem agonii i śmierci. Dawniejsze ujęcia – temat *Śmierć bogacza*, *Ars moriendi*, zwłoki Chrystusa w sepulkrach pasyjnych, męczeńskie śmierci świętych, zżarte zębem czasu zwłoki na nagrobkach *transí*, figury Mors czy Frau Welt i dziesiątki innych – dawały zawsze alegoryzowany lub moralizowany obraz śmierci. I nie zmieniają tego faktu nawet jednostkowe, zupełnie sporadyczne przykłady werystycznej martwoty w przedstawieniach zmarłego Chrystusa u Andrei Mantegni (Mediolan, Brera) czy u Hansa Holbeina Młodszego (obraz w Kunstmuseum w Bazylei), gdzie naturalizm zwłok także ma sens uogólnienia – symbolu Pasji służącej Zbawieniu ludzkości i tym samym metonimicznego skrótu całej *historia sacra*.

W niderlandzkiej sztuce przełomu wieków XVI i XVII umieranie pojawiło się naprawdę – chciałoby się powiedzieć za van Manderem: *naar het leven*, gdybyż nie paradoks słowny, oksymoron. Zaczęto pokazywać umieranie konkretnych ludzi, znanych z imienia. Trup stał się trupem, a nie tylko figurą Śmierci. I nie chodzi tu tylko o realizm w oddaniu rysów zmarłego na nagrobku, jak chociażby tym Wilhelma I Orańskiego w Nieuwe Kerk w Delft (il. 274). Chodzi o wykonywane z jakimś bolesnym przejęciem obrazy, rysunki albo akwarele, ukazujące *właśnie zmarłą osobę*. Te słowa są bardzo ważne: „właśnie zmarłą" i „osobę". Nowa jest bowiem w holenderskiej sztuce prawdziwa personalizacja umierania, agonii i śmierci. Bardzo okrutna. Zupełnie wyłączona z rytuałów *pompa funebris* i z kontekstu tradycyjnej ikonografii religijnej, z kontekstu, który tak ułatwiał pogodzenie się z jednostkowym zdarzeniem śmierci i tak łagodził ból, przenosząc dane umieranie na przyjęte w kulturze wzorce śmierci Jezusa, świętych czy antycznych herosów. „Właśnie zmarła osoba" – to znaczy, że wydarzyło się to, co się wydarzyło, a śmierć nie jest powtórzeniem tego, co bywa zawsze i co zdarza się stale w historii. I choć wiadomo, że umieranie jest czymś normalnym, ciągłym i powtarzalnym, to wizerunki umarłych z lat około 1600–1620 chcą pokazać agonię i śmierć jako wydarzenie za każdym razem jednostkowe. Nie włączać jej w ogólnokulturowe schematy. Pokazać proste wydarzenie: ten człowiek umarł. Słowo „osoba" też wiele tu znaczy: oto umarł ktoś, kogo znaliśmy, może ceniliśmy, może kochaliśmy...

Oderwanie takich przedstawień zmarłych od zwyczajowego kontekstu kulturowych uzasadnień śmierci i pokazanie martwoty człowieka po prostu, bez niczego, co by ją upiększało, gloryfikowało, sakralizowało – to na pewno absolutna rewolucja w pojmowaniu i przyjmowaniu śmierci w kulturze europejskiej. (Niewiele jest zresztą w kulturze

holenderskiej niekwestionowanych „rewolt" obyczajowo-kulturowych, ale ta z pewnością należy do najważniejszych, obok uznania dziecka za pełną osobę, a nie tylko „zapowiedź" dorosłego, czy prawno-finansowego samostanowienia kobiet).

Rozumienie śmierci jako za każdym razem odrębnego wydarzenia uzasadnione jest w kulturze holenderskiej protestanckim wyznaniem. Każdy wierny wszak – bez jakiegokolwiek pośrednictwa świętych czy Tradycji, o Kościele i kapłanach nie mówiąc – stoi sam, i tylko sam w sobie, we własnej osobie, przed Panem. Oczywiście, zgromadzenie wiernych, zbór, przydatny jest w modlitwie, w słuchaniu Słowa, w dysputowaniu o moralnym życiu. Ale i tak to on, *osoba*, stanąć musi przed Bogiem i wielbić Go miłością. I marzyć, że to *jego* osobę Pan obdarzy łaską i że *jego* dusza zyska Łaskę Wiary, a w godzinie śmierci Najwyższy rozważy, jak wierny był on w swej miłości, zaufaniu, szacunku do Boga, w swej bogobojności. Całe piśmiennictwo teologiczne protestantyzmu holenderskiego, a już zwłaszcza w jego pietystycznym wydaniu (np. u Willema Teelincka), stwierdza wyraźnie, że wierny w godzinie ostatniej staje przed Bogiem sam i nie może powołać się na wzorce innych śmierci. I nie mają na to żadnego wpływu kontrowersje o naturę zbawienia duszy, toczone przez gomarystów i arminian. Umierasz sam przed Bogiem.

87. Jacques de Gheyn II, *Kobieta w łożu śmierci*, 1601, British Museum, Londyn – **zob. tabl. 29**

Na obrazie-miniaturze z 1601 roku Jacques'a de Gheyna II (British Museum – il. 87)[305] chcielibyśmy widzieć ten nienaruszony obraz indywidualnego umierania. W łożu śmierci leży martwa już kobieta. Zapadnięte policzki, wpadłe w czaszkę oczy, okrutna bladość trupiego oblicza budzą grozę. Ale ona już umarła i mąż winien się z nią pożegnać. Widzimy go, nie bez rysu bólu na twarzy, obok, ale w przeciwieństwie do tej, co już umarła, on pozuje malarzowi, przyjmuje pozycję adresowaną do widza. Nic w tym zdrożnego. To jest portret małżeński, w pełnej konwencji. On – podparty elegancko pod bok, drugą ręką wskazuje zmarłą i fakt śmierci. Ona leży martwa, on przemawia do widza, że ich wspólne życie się skończyło.

88. Jacques de Gheyn II, *Kobieta w łożu śmierci*, 1601, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

Jest to dobry przykład na skomplikowaną grę konwencji. Po pierwsze: portret małżeński. Ale przecież z jedną martwą osobą. Po drugie – wyrafinowana obserwacja dwóch ciał: jej – bezwładnego, martwego, i jego – poruszonego, ożywionego, o wyrazistych gestach. Wreszcie, jej martwa osoba została tu nieco bardziej „ułożona" niż w rysunku przygotowawczym (Rijksprentenkabinet, Amsterdam; il. 88)[306], gdzie poza zmarłej różni się tym, że zwłoki – najwyraźniej tuż po wydaniu ostatniego tchnienia – jak gdyby zapadły się w pościel, dłonie wcale nie składają się w rytualny gest, przeciwnie – zastygły w konwulsyjnym uścisku; kołdra przesłaniająca dolną część ciała zalega niechlujnie. Twarz jest jeszcze nie uszminkowana przez dekoratora zwłok. Rysunek pokazuje, jak ta kobieta umierała i umarła: wciśnięta konwulsją ciała w pościel, pewnie tracąc oddech, ze skurczem na twarzy, zmarszczonym

boleśnie czołem. Obraz przekazuje inny moment – gdy już została ułożona jak trup w łożu, z gromnicą obok, podczas gdy mąż demonstruje żałobę. I choć sam obraz – portret małżeński, pół-pośmiertny – jest prawdziwie przejmujący, to dopiero rysunek ukazuje całą prawdę jednostkowego umierania. Żadnych akcesoriów, żadnych kotar łoża – sama zmarła, wgnieciona w łóżko, konwulsyjnie zaciskająca dłoń na dłoni. I nie jest zbyt ważne, kim byli owi małżonkowie: Georg Eberhard, hr. Solms i Sabine von Egmond, jego żona, czy może zupełnie inna para.

Przejmujący rysunek śmierci zachował się we frankfurckim Städlu – wykonany przez de Gheyna w pierwszym dziesięcioleciu XVII wieku.[307] Dwie głowy tego samego trupa (rzekomo samego Karela van Mandera) leżą obok siebie, wsparte na poduszce (il. 89). Każda z troszkę innego punktu obserwacji, choć widziane z tej samej strony, w podobnym ułożeniu. Artysta – badacz śmierci – rejestruje zakrzepły na twarzy grymas agonii, skurcz mięśni, zmarszczenie czoła, bardziej zresztą widoczne w studium prawej głowy. Anonimowy autor biografii van Mandera, dodanej do drugiego wydania *Het Schilder-boeck* (1618), opisuje szczegółowo jego długą i ciężką agonię: długie godziny bezradnego leżenia bez ruchu w łożu, trudności w oddychaniu, wrażenie ciężaru leżącego na piersiach i nogach, niemożność wydania głosu i przemówienia do klęczących przy łożu żony i dzieci, wzrok utkwiony w jednym punkcie, śmiertelną bladość twarzy.[308] Ten rodzaj detalicznego opisu umierania bardzo pasuje do precyzji, dosłowności i rzeczowości wizerunku na rysunku de Gheyna. I nie jest już istotne, czy rysunek ten przedstawia rzeczywiście van Mandera, czy inną osobę.[309]

89. Jacques de Gheyn II, *Karel van Mander (?) w łożu śmierci*, ok. 1600–1610, rysunek, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M.

Czasem konterfekt zmarłego w łożu śmierci – *doodsbedportret* – oczyszczony jest z emocji i pełni tylko funkcję kommemoratywną: ma jedynie upamiętniać rysy człowieka. Tak jest na przykład w obrazie Isaaca Claesz.'a van Swanenburga z 1593 roku (Lejda, Universiteitsbibliotheek – il. 90).[310] Ukazuje w półfigurze wspartego na poduszkach mężczyznę, który odszedł w średnim wieku. Jest to zapewne, sądząc po umieszczonym w rogu herbie, wykładowca logiki na uniwersytecie lejdejskim, Jacobus Ramsaeus (James Ramsey), zmarły 21 maja 1593 roku. Jego oblicze oddał malarz z drobiazgową precyzją. Postać najwyraźniej została poddana zabiegom przedpogrzebowym: przyczesana bródka i wąsy, kryza założona na szyję, palce dłoni starannie ułożone na kraju kołdry. Wyraz twarzy jest spokojny. Nie jest to obraz stanu tuż po agonii, lecz wizerunek zmarłego wystawionego na widok rodziny i bliskich.

90. Isaac Claesz. van Swanenburg, *Jacobus Ramsaeus w łożu śmierci*, 1593, Universiteitsbibliotheek, Lejda

Zupełnie inaczej wyglądają wizerunki zmarłych na łożu śmierci, pochodzące z ikonosfery holenderskiego katolicyzmu. Znamy dobrze wyposażenie obrazowe jednego z „ukrytych" kościołów – *schuilkerken*, urządzanych w prywatnych domach bogatych katolików: kościoła Maria Minor, zwanego Achter Clarenburch (od nazwy domu – Het Huis

91. Dirck van Vorst, *Portret zmarłego księdza*, 1615, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht

Clarenburch) w Utrechcie, dokąd przeniesiono wyposażenie z przejętego przez kalwinów Buurkerk. Pochodzący stamtąd *Portret zmarłego księdza* Dircka van Voorsta z 1615 roku (Utrecht, Het Catharijneconvent – il. 91)[311] ukazuje zmarłego kapłana ułożonego na marach w sztywnej, zrytualizowanej pozie, ze złożonymi dłońmi, w które wetknięto mszalny kielich. Twarz ujęta została rygorystycznie z profilu. Nie jesteśmy w stanie zaobserwować na niej żadnych śladów agonalnego cierpienia. Ceremonialne ułożenie zwłok wedle katolickiego rytu przedpogrzebowego daje efekt dystansu, zupełnego oddalenia zmarłego wobec widza. Oglądamy obraz rytuału, a nie wizerunek indywidualnej osoby. Widzimy zmarłego kapłana, a nie zmarłego człowieka. Wizerunek śmierci zrytualizowanej, zgodny z konwencją powszechną w kulturze europejskiej średniowiecza i czasów nowych.

Szubienice

W tej zrytualizowanej konwencji nie mieszczą się zupełnie takie przedstawienia śmierci, jak cała grupa wyobrażeń spektakularnych egzekucji wieszania na szubienicy. Raz jest to zwykły pejzaż z szubienicą – groźnym symbolem społecznego porządku penitencjarnego w pozornie łagodnym ładzie natury. Tak ją przedstawiają Esaias van de Velde w *Pejzażu z szubienicą* z 1619 roku (Konstmuseum, Gotenburg; il. 92), ideowo nawiązującym do darmstadzkiego obrazu Bruegla, i kilku rysunkach[312] czy Hendrick Avercamp i Jana van Goyen w wielu swych krajobrazach.[313] Kiedy indziej są to konkretne „spektakle" wieszania określonych osób, jak nieszczęsnej osiemnastoletniej zabójczyni, Elsje Christiaensdr., na rysunkach Rembrandta z 1664 roku (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art i kilka wariantów warsztatowych – il. 94).[314]

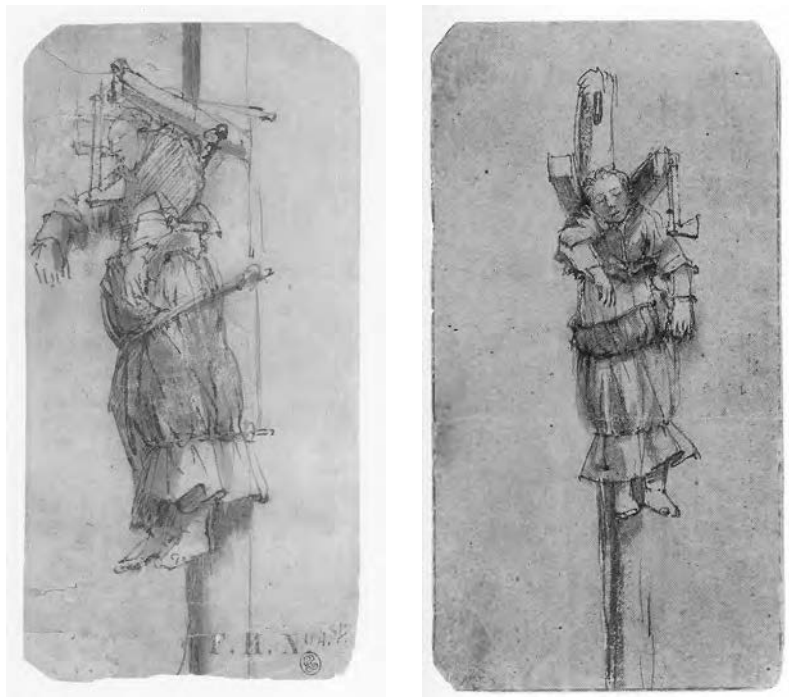
Szczególnie przejmujący jest w tym względzie rysunek Esaiasa van de Velde z 1619 roku, ukazujący egzekucję Gillesa van Ledenberga (Teylers Museum, Haarlem – il. 93).[315] 29 sierpnia 1618 sekretarz stanu Utrechtu, van Ledenberg, został na zlecenie księcia Maurycego Orańskiego aresztowany razem z Janem van Oldebarneveltem, Hugonem Grotiusem i Romboutem Hoogerbeetsem. Uwięzienie to zakończyć miało długoletni konflikt z partią remonstrantów – i skądinąd postrzegane jest w historiografii holenderskiej jako wprawdzie tragiczne, ale konieczne „przecięcie wrzodu na ciele nacji". Van Oldebarnevelta stracono od razu, jego wybitnych stronników: Grotiusa i Hoogerbeetsa wtrącono do lochu. Van Ledenberg popełnił w więzieniu, 28 września samobójstwo, podtrzymywany na duchu przez syna, który mu tam towarzyszył. Okrucieństwo zdarzenia polegało na tym, że śmierci tej nie dało się ukryć, a samobójcy nie można było jawnie pogrzebać, więc wtórnie wykonano formalny wyrok śmierci na zmarłym. 15 maja 1619 roku jego zwłoki wywieszono na szubienicy uprzednio wzniesionej na

92. Esaias van de Velde, *Pejzaż z szubienicą*, 1619, Konstmuseum, Gotenburg

obrzeżach Hagi. Groza tej wtórnej i niepotrzebnej egzekucji (wcześniej pokazywanej na rycinie Claesa Jansz.'a Visschera[316]) odzwierciedla się w rysunku van de Veldego w akuratnym oddaniu wysiłków kata, który męczy się, by wywiesić na rusztowaniu pudło trumny ze zwłokami, obserwowany czujnie przez tłum ciekawskich; w oddali widać wiatrak – tradycyjny symbol ładu świata i porządku publicznego. Jest też czymś perwersyjnym, choć przecież dobrze mieszczącym się w racjonalizmie zachowań holenderskich, że zwłoki samobójcy i przestępcy przeciw prawu Republiki pokazano nie w ich nagości – cielesności mocno już naruszonej rozkładem – ale właśnie w zamkniętej trumnie.

Okrucieństwo – skądinąd wcale nie większe niż w innych rejonach Europy – było składnikiem postawy penitencjarnego „spektakularyzmu" społeczeństwa holenderskiego. Było zapewne potrzebne dla utrzymania w ryzach społeczności holenderskiej: wcale nie pokornej i ugrzecznionej, ale raczej odwrotnie: rozbuchanej w ambicjach i, co gorsza, nieskorej

93. Esaias van de Velde, *Egzekucja Gillesa van Ledenberga*, 1619, Teylers Museum, Haarlem



94. Rembrandt, *Egzekucja Elsje Christiaensdr.*, 1664, rysunki: **a)** Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, **b)** Havemeyer Collection, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

do poddania się zasadom ogólnego ładu społecznego czy norm Republiki. Stąd – potrzeba budzenia strachu w tych, którzy te normy naruszali. Pamiętajmy jednak nadal, że owi nieszczęśnicy i przestępcy pozostawali w ikonografii *osobami* znanymi z nazwiska, a nie tylko alegoryzowanymi obiektami społecznej Justycji.

Pierwsze *Lekcje anatomii*

W tym to kontekście winniśmy widzieć powstanie wczesnych obrazów z lekcjami anatomii. Słynne dzieło Rembrandta z Mauritshuis – *Lekcja anatomii doktora Nicolaesa Tulpa* (1632), czy znacznie późniejszy ułomek *Lekcji anatomii doktora Johannesa Deymana* z amsterdamskiego Muzeum Historycznego (1656) (il. 98–99), są poprzedzone znakomitą tradycją. Odnosi się ona do bractw chirurgów i balwierzy w Amsterdamie i Lejdzie, a także do powstania teatrów anatomicznych w miastach holenderskich – najpierw prowizorycznych, a potem stałych, jak słynne na całą Europę *Theatrum Anatomicum* w Lejdzie (1597).

W 1603 roku gildia chirurgów w Amsterdamie zamówiła swój portret zbiorowy – *Lekcję anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a de Vrija* (dziś depozyt Rijksmuseum w Amsterdams Historisch Museum). Dzieło wykonał ceniony portrecista, Aert Pietersz. (il. 95). Zgrupował, jak trzeba, frontalne konterfekty 28 chirurgów wokół osoby wy-

95. Aert Pietersz., *Lekcja anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a de Vrija*, 1603, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum

kładającego *praelectora* – doktora Egbertsz.'a., dokonującego sekcji ciała leżącego na stole anatomicznym. Połączył konwencję portretu zbiorowego jako addytywnego zestawu wizerunków z sytuacją narracyjną: z pouczającym wnikaniem w martwe ciało, jego mięśnie i wątpia. Złączył więc w najprostszy sposób dwie konwencje: formułę grupowego portretu z formułą rozgrywanego zdarzenia (*historii*) – działania *praesectora*.

Inna holenderska *Lekcja anatomii* – tegoż samego prelektora (1619; Amsterdam Historisch Museum – il. 97)[317], daje nowe ujęcie tematu. Namalowana przez Nicolaesa Eliasz.'a Pickenoya (a nie, jak dawniej sądzono, przez Thomasa de Keysera), prezentuje sportretowanych jako znawców osteologii. Pośrodku tkwi bowiem szkielet, obrany z jakichkolwiek resztek cielesnej tkanki. Wyróżniony kapeluszem *praelector*, doktor Sebastiaen Egbertsz. de Vrij, jest jedynym, który go dotyka. Dla innych szkielet pozostaje tylko atrybutem ich rzemiosła. I to, znów, atrybutem znaczącym emocjonalnie: szkielet, upozowany wdzięcznie, przyjmujący pozę *grazii*, zda się rozmawiać z naczelnym prelektorem. To oni dwaj pozostają w dialogu. Egbertsz. wtyka wskaźnik pod żebra kościotrupa; ten zaś uśmiecha się szyderczo do anatoma-„oprawcy". Konwencja portretu zbiorowego – sześć symetrycznie rozstawionych konterfektów – zdaje się górować, gdyby nie ów dosłownie namacalny kontakt trupa i jego badacza.

Ciekawe, że ten uczony medyk, doktor Sebastiaen Egbertsz. de Vrij, ukazany został aż na dwóch obrazach anatomicznych prelekcji. Normalnie przecież malowano lekcję danego anatoma z chirurgami określonej gildii tylko raz. Raz więc pokazał się doktor Willem van der Meer w obrazie Michiela i Pietera van Mierevelt z 1617 roku (Delft, Het Prinsenhof– il. 96), raz – doktor Nicolaes Tulp w obrazie Rembrandta z 1632 roku, raz – Johannes Deyman w dziele tegoż z 1656 roku; raz także doktor Johannes Fonteyn w kolejnym obrazie Nicolaesa Eliasz.'a Pickenoya z 1625 roku (Amsterdams Historisch Museum). Ta zasada dotyczy też późniejszych *Lekcji anatomii*, namalowanych przez Adriaena Backera (1670), Jana van Necka (1683) i Cornelisa de Mana. A że też temat prelekcji anatomicznej był w istocie rzadkością w ikonosferze holenderskiej XVII wieku (niewiele ponad 10 obrazów w ciągu stulecia!),

96. Michiel i Pieter van Mierevelt, *Lekcja anatomii doktora Willema van der Meera*, 1617, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

tym bardziej czyni intrygującym to podwójne przedstawienie *Lekcji anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a*.

Być może chodziło o stworzenie nowej formuły właśnie, nowej konwencji. Obraz Aerta Pietersz.'a był prostym portretem – zbiorem wizerunków, w którym gubił się sens wydarzenia, sekcja, a co gorsze – ginął w tłumie główny bohater, doktor Egbertsz. Nowy obraz miał dać bardziej adekwatne rozwiązanie tematu, ukazać samo wydarzenie: publiczny pokaz anatomiczny, który stanowił środkowy etap całego procesu, związanego z penitencjarnym działaniem społeczeństwa wobec przestępców. Poprzedniego dnia odbywała się publiczna egzekucja złoczyńcy. Potem – sekcja jego zwłok. Na koniec półprywatny bankiet gildii chirurgów i wieczorem oficjalna parada przy pochodniach. Anatomiczny pokaz odgrywał zatem ważną rolę w rytuale jurysprudencji i jurysdykcji społecznej. Był też spektaklem – *vertooning*, ściągającym tłumy ciekawskich, jak to pokazują ryciny i rysunki z epoki (il. 100–101). Miał też pouczać: o występku i karze, o mizerności występnego ciała ludzkiego, ale też – przez odwrotność – mówić, że gdyby nie skalanie grzechem, byłoby ono cudowną maszyną stworzoną przez Boga. Te moralizatorskie przesłania obserwujemy w ilustracjach i tekście najsłynniejszego nowożytnego podręcznika anatomicznego – *De humani corporis fabrica* Andreasa Vesaliusa (Bazylea 1543), ale i w wielu innych ilustracjach anatomicznych z gatunku *anatomie moralisée*, gdzie szkielety ludzkie przyjmują wymowne pozy, często wystudiowane i wzorowane na słynnych posągach antycznych – tak jak to właśnie widzimy w „rozmowie" doktora Egbertsz.'a z wytwornym kościotrupem na obrazie z 1619 roku. Konwencja portretu i wizerunku społecznego

97. Nicolaes Eliasz. zw. Pickenoy, *Lekcja anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a de Vrija*, 1619, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

wydarzenia – z całym swym realizmem, z potrzebą wiernej rejestracji, współistnieje tu z konwencją manierystycznej gry z repertuarem kunsztownych póz, artystowskich chwytów, a zwłaszcza gry w ambiwalencję znaczeń: oto demonstracja tajemnego mechanizmu, stworzonego przez Boga – ludzkiego ciała – ale uczyniona na zwłokach lub szkielecie człeka splamionego zbrodnią i grzechem.[318] I jeszcze jeden element konwencjonalnej gry zaprzeczeń i odwróceń: doktor z obrazu z 1619 roku wygłasza swój wykład, odwracając zwyczajowy porządek pokazów anatomicznych. Prezentuje ostateczny wynik sekcji – szkielet, podczas gdy sekcję zaczynano zawsze od rozcięcia brzucha (tak jest na obrazie Aerta Pietersz.'a z 1603 roku czy w *Lekcji anatomii doktora Willema van der Meera*, namalowanej w 1617 przez Michiela i Pietera van Mierevelt, dziś w Het Prinsenhof w Delft – il. 96)[319], potem otwierano czaszkę (jak w *Anatomii doktora Deymana*), a następnie rozkrawano kończyny (*Anatomia doktora Tulpa*). Tu zaś „czysty", uwolniony od tkanki kościotrup staje się osobną, pełnoprawną figurą portretowej kompozycji, tak, by mogła się toczyć „rozmowa" badacza z obiektem jego studiów i by mogła tu zostać wprowadzona modna konwencja *anatomie moralisée*.

Anatomia doktora Tulpa jako „mówiący obraz"

„Oto tu kieruje się do nas elokwencja uczonego Tulpiusa, / gdy zręczną ręką rozcina sine członki. / Słuchaczu, ucz się siebie samego i gdy podążasz [wzrokiem, swą uwagą] od jednego członka ku drugiemu, / wiedz, że w najmniejszej nawet części [ciała] / kryje się Bóg."

98. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Nicolaesa Tulpa*, 1632, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga – **zob. tabl. 30**

Słowa te, tak doskonale pasujące do sytuacji widza, oglądającego słynny obraz Rembrandta – napisał Caspar Barlaeus, amsterdamski humanista, poeta, historyk i mąż stanu, burmistrz miasta, w 1639 roku, w poemacie dla uczczenia nowopowstałego teatru anatomicznego i jego ówczesnego etatowego *praelectora* – Nicolaesa Tulpa.[320] Tekst ten wyraża zasadniczą treść obrazu, ilustrującego pokaz anatomiczny (il. 98). A mianowicie: wezwanie odbiorcy do uwagi, do śledzenia okiem i uchem pokazu i wykładu, po to, by – zgodnie z postulatami antycznej, arystotelejskiej retoryki – podziwiać (*delectare*) cudowną, kunsztowną, para-artystyczną sprawność anatoma, by odebrać pouczenie (*docere*) i poddać duszę poruszeniu i emocjom (*permovere*). W przekazywaniu tych przesłań obrazu między przedmiotem wykładu – dysekcjonowanym ciałem niejakiego Adriaena Adriaenssona, mordercy, zwanego ironicznie Het Kindt (Dzieciakiem) lub Arisem Kindtem – a odbiorcą pośredniczą pozy i gesty niektórych postaci: skierowane na wprost spojrzenia dwóch chirurgów, widocznych w najwyższym rzędzie figur: Fransa van Loenena i Hartmana Hartmansz.'a[321], oraz „zawieszenie" w powietrzu dłoni doktora Tulpa, wyciągniętej ku widzowi.

Obraz namalowany został w 1632 roku, na zlecenie siedmiu członków amsterdamskiej gildii chirurgów oraz służącego jej za akademickiego prelektora Nicolaesa Tulpa.[322] Prawdopodobnie przeznaczony był do prowizorycznej izby pokazów anatomicznych (*sny-kamer*) w Amsterdamie, mieszczącej się od 1619 roku w bramie św. Antoniego (zarazem budynku Wagi miejskiej). W 1639 roku przeniesiony został do pierwszego stałego teatru anatomicznego, urządzonego w dawnej kaplicy św. Małgorzaty.[323]

Pokazy anatomiczne, jakie oglądamy na obrazach Rembrandta i innych mistrzów holenderskich, przybierały formy para-teatralne, były spektaklami, obliczonymi na możliwie liczną i zróżnicowaną publiczność. Ich celem było przyciągnięcie tłumów i osiągnięcie sukcesu finansowego. Chodziło o zysk, a zarazem o popularną rozrywkę i dydaktykę. I chyba nie jest przypadkiem, że siedziba gildii chirurgów i jej *sny-kamer* – pierwszy, prowizoryczny teatr anatomiczny w Amsterdamie (ten, w którym odbyła się Rembrandtowska prelekcja doktora Tulpa) mieściły się w tym samym budynku, co miejscowa izba retorów (*rederijkerskamer*) wraz ze sceną, na której wystawiano dramaty. Przed 1638 rokiem był to jedyny „teatr" w mieście, zanim nastąpiło, 3 stycznia owego roku, otwarcie pierwszego w Holandii stałego budynku scenicznego (*schouwburg*). Jest znamienne, że to właśnie pokazy anatomiczne zapoczątkowały w Europie zwyczaj sprzedawania biletów wstępu, uchwytny od 1497 roku (w teatrach stosowany dopiero po 1500 roku). Zyski były zresztą niemałe: przeciętnie 200 florenów, a nawet wyższe, jeśli przedmiotem sekcji były zwłoki kobiety, a zwłaszcza zwłoki już nie przestępcy, lecz dziecka. Dochód ten przeznaczano w Holandii XVII wieku na koszta uroczystego bankietu członków gildii, po którym następowała wieczorna parada z pochodniami. Publiczne sekcje i wykłady anatomiczne ogłaszane

były na afiszach, rozwieszanych w mieście, zachęcających ludność do masowego udziału w takim spektaklu.[324]

Ryciny i rysunki siedemnastowieczne pokazują, że pokazy anatomiczne rzeczywiście przyciągały tłumy ciekawskich, w tym odwiedzających Niderlandy cudzoziemców (rysunek Willema Buytewecha w Museum Boymans-van Beuningen; rycina Bartholomeusa Dolendo wg Jana Cornelisz.'a Woudanusa – il. 100–101). Nad tłumem widzów trzeba było zapanować. Stąd obecność straży miejskiej i nadzór knechtów, zatrudnianych przez gildię chirurgów. Jan Orlers, historyk lejdejski, pisze w swym *Opisie i pochwale miasta Lejdy* (1614), że pokazy anatomiczne „przygotowywane były z wielką dbałością o oględność i przyzwoitość", tak by nie szerzyły zgorszenia. Zarządzenia gildii chirurgów amsterdamskich z 1605, 1606 i 1625 roku wzywały publiczność, by powstrzymywała się od śmiechów i rozmów, zakazywały pod karą grzywny dotykania i brania w rękę odciętych podczas sekcji organów; dozwolone było zadawanie pytań, pod warunkiem, że będą poważne i przyzwoite.[325]

Otwarte dla widzów anatomie wiązały się w Holandii z ogólnym zjawiskiem w obyczajowości społecznej – „spektakularyzacją" życia publicznego. Wykłady sławnych kaznodziejów, powitania wielkich statków zawijających do portu z dalekomorskich ekspedycji, entrady królów, książąt, posłów i ambasadorów, przedstawienia teatralne, recitale muzyczne w kościołach (np. koncerty organowe Jana Pietersz.'a Sweelincka, organizowane w Amsterdamie na podstawie kontraktu między władzami miejskimi a kompozytorem) – wszystko to w nowy, świecki sposób zastępowało dawną paradność uroczystości katolickich: procesji, świąt kościelnych, ceremonialnych mszy.

99. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Johannesa Deymana*, 1656, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam – **zob. tabl. 31**

100. Willem Buytewech, *Theatrum anatomicum w Lejdzie*, rysunek, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

101. Bartholomeus Dolendo wg Jana Cornelisz.'a Woudanusa, *Theatrum anatomicum w Lejdzie*, 1609, miedzioryt

Owa sekularyzacja życia publicznego przejawia się także w zwyczaju lokowania izb anatomicznych (*sny-kamer*) i teatrów anatomicznych we wnętrzach dawnych kaplic i kościołów. Pierwsza publiczna sekcja w Amsterdamie odbyła się około 1550 roku w pomieszczeniu klasztoru św. Urszuli. W 1578 roku prowizoryczna scena anatomiczna urządzona została w kaplicy św. Małgorzaty. Pierwszy stały w Holandii teatr anatomiczny, utworzony przy uniwersytecie lejdejskim przez doktora Pietera Pauwa (Paviusa) w latach 1593–1597, znalazł lokum w prezbiterium dawnej kaplicy beginek, a stół dysekcyjny zastąpił ołtarz. To zjawisko wystąpiło także w innych krajach, w okresach różnych ikonoklazmów i sekularyzacji. Np. drzeworyt Josta Ammana przedstawia sekcję anatomiczną właśnie w kaplicy, stanowiąc ilustrację do *Opus Chyrurgicum* słynnego medyka i maga Paracelsusa (Frankfurt 1565). Po rewolucji francuskiej kaplica opacka w Hôtel de Cluny w Paryżu służyła pewnemu chirurgowi za „une salle de dissection". Być może anatomia jako dziedzina wykształconych medyków-humanistów osadzana bywała tak często w zsekularyzowanych wnętrzach kościelnych w świadomym nawiązaniu do tradycji antycznej. Galen – po Hipokratesie najwyższy autorytet medyczny starożytności – podaje w *De usu partium* (II w. n.e.), że dokonał publicznego pokazu anatomicznego w Templum Pacis w Rzymie, świątyni, która była zarazem miejscem filozoficzno-naukowych dysput i na której ruinach wzniesiony został kościół SS. Cosma e Damiano, kościół patronów medycyny, chirurgii i farmakologii, co

jest przykładem ciągłości tradycji antycznej medycyny w epoce chrześcijańskiej.[326]

Publiczne ceremonialne anatomie nie były znane w głębokim średniowieczu, aż do epoki humanizmu XIV–XV wieku.[327] Uczeni-anatomowie zadawalali się wykładem z ksiąg greckich i rzymskich klasyków, wygłaszanym z katedry w salach prelekcyjnych uniwersytetów. Pozbawione one były elementu wizualnej demonstracji: samej sekcji zwłok. Odczytywano fragmenty z łacińskich tłumaczeń *Canonu* Awicenny (arabskiej syntezy tekstów Galena) czy od XIV wieku z *Anathomii* Pietra Mondina (Mundinusa). Pojawiały się wprawdzie nierzadko głosy wybitnych uczonych – takich jak lombardzki medyk nadworny Filipa VI, Guido da Vigevano, autor traktatu *Anothomia* z 1345 roku – wzywające do prowadzenia studium anatomicznego w oparciu o sekcję zwłok, jako niezbywalnego elementu wykształcenia każdego lekarza. Nie przełożyły się one jednak na powszechną praktykę. Wykłady na długo pozostały czysto teoretyczne.

Późne średniowiecze uznawało sekcję anatomiczną tylko pod postacią *autopsia post mortem*. Często zresztą traktowano ją raczej jako obdukcję niż rzeczywistą sekcję zwłok. Pierwsza znana taka autopsja odbyła się w Bolonii w 1302 roku. Autopsje odbywały się w zamkniętym kręgu anatomów i bliskich zmarłego, w zaciszu suteren czy piwnic szpitala, zawsze w konkretnym celu: dla ustalenia przyczyny zgonu. Naukowe odkrycia temu działaniu towarzyszące były celem pobocznym i zawsze miały dawać wymierną korzyść lecznictwu, a nie samej medycynie, nie służyły czystemu poznaniu, wiedzy dla wiedzy. Autopsje prowadzone były z pełnym szacunkiem dla osoby zmarłego i za zgodą jego rodziny. Mogły dotyczyć więc najbardziej zacnych obywateli. W 1410 roku balsamowanie zwłok papieża Aleksandra V połączone zostało z autopsją, dokonaną przez bolońskiego chirurga, anatoma i balsamistę Petrusa de Argellata. W 1559 roku Matteo Realdo Colombo w *De re anatomica* relacjonuje sekcje, dokonane na ciałach wysokich dygnitarzy Kościoła, m.in. Ignacego Loyoli (zm. 1556). Tego rodzaju anatomicznym badaniom wykazywali swą przychylność papieże wczesnego renesansu, np. Sykstus IV. Autopsje odbywały się pod nadzorem i jurysdykcją Kościoła. Wymagane było zezwolenie papieskie na stałe ich wykonywanie w danych szpitalach klasztornych i hospicjach; wiadomo przy tym, że pozwolenia takiego kuria udzielała bez większych zahamowań. Nieformalnie sekcje w typie autopsji, tym razem jednak skierowane na samo poznanie naukowe, prowadzili w XV wieku entuzjaści-amatorzy wiedzy i artyści: Antonio del Pollaiuolo, Luca Signorelli czy Leonardo da Vinci.

Humanizm i odrodzenie nauki w XV i XVI wieku przyniosły nową formułę prezentacji wiedzy anatomicznej – tzw. Wielką Anatomię (il. 102).[328] Nabrała ona charakteru publicznego pokazu, prowadzonego przez ściśle określoną grupę akademickich wykładowców, a organizowanego przez fakultety medyczne uniwersytetów bądź przez miejskie gildie

chirurgów. Zwłoki były ciałami przestępców, a sekcja odbywała się w dniu lub w dzień po egzekucji. Te publiczne pokazy wywodziły się z tradycji średniowiecznych *disputationes de quodlibet*, ożywionych dysput toczonych przez słuchaczy w trakcie lub po wykładzie akademickim. Czytanie lub recytacja tekstu księgi anatomicznej oraz dyskusja, prowadzona często bez większego związku z wynikami sekcji konkretnych zwłok, były podstawowym elementem pokazów anatomicznych aż po 1543 rok. Wyrazem tego rozdzielenia między słowem, a tym co widzi oko i co tnie ręka, pozostawała ścisła dystrybucja ról i czynności: manualnej sekcji zwłok, demonstrowania wnętrza ciała, recytacji tekstu wykładu. Przekładało się to na rozdział funkcji: *praelectorem* był profesor medycyny, sekcji dokonywał *chirurgus* (*incistor*, *prosector*, *resector*, w Anglii *steward*), jego zaś fizyczną pracą kierował *demonstrator* (*ostensor*), za pomocą laski-wskaźnika demonstrujący na rozcinanych zwłokach słowa prelektora.

Przełom w pojmowaniu anatomii i pokazu anatomicznego dokonał się dzięki działalności Andreasa Vesaliusa (Wezaliusza) i opublikowaniu jego wiekopomnego traktatu *De humani corporis fabrica* (Bazylea 1543 – il. 102). Dzieło Vesaliusa przyniosło szereg epokowych odkryć naukowych: pierwszy kompletny opis wnętrza ciała ludzkiego, odkrycie i opis zasad działania układu krwionośnego, pomysł użycia mikroskopu w badaniach anatomicznych. Dzieło przeznaczone było od początku dla szerokiego kręgu wykształconych odbiorców, nie tylko lekarzy. Karol V – cesarz, Melanchton – teolog protestancki, Giorgio Vasari – artysta i historiograf sztuki, mieli egzemplarze *De fabrica*. Pełne uznanie dzieła dokonało się w początkach XVII wieku, dzięki kolejnym wydaniom, m.in. edycji holenderskiej z 1616 roku, opracowanej przez Petrusa Paviusa (Pietera Pauwa) na uniwersytecie w Lejdzie i ponowionej w 1633 roku w Amsterdamie, w czasie, gdy naczelnym autorytetem medycznym był tam właśnie Nicolaes Tulp, uczeń Paviusa.

Nota bene, rok 1543 był szczególnie owocny dla rozwoju nauk przyrodniczych. Wyszedł wtedy drukiem traktat Kopernika, *De revolutionibus orbium coelestium*, padewski przyjaciel Vesaliusa, Giovanni Battista da Monte (Montanus) propagował kliniczną metodę nauczania medycyny, w Padwie założono pierwszy uniwersytecki ogród botaniczny, w 1542 i ponownie w 1543 wydano słynny traktat i atlas wiedzy ziołoleczniczej *Historia stirpium* Leonarda Fuchsa.

Znaczenie Vesaliusa dla anatomii polegało przede wszystkim na tym, że bezwzględnie postulował integralne połączenie wiedzy teoretycznej z praktyką, z dokonywaniem sekcji – tak, jak to widzimy we frontispisowym drzeworycie Jana Stephana van Calcara do jego dzieła (il. 102a). Główny mistrz ceremonii – pokazu anatomicznego, pełni tu rolę zarówno wykładowcy, jak demonstratora i *incistora*, sekcjonera. Pokaz jest publiczny, a zgromadzony tłum ma się zapoznać nie z przyczyną zgonu, nie z patologią, lecz z tajemnicą życia, którą niesie

102. Johann Stephan van Calcar, ilustracje w: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Bazylea 1543: **a)** frontispis, **b)** portret Vesaliusa

anatomia jako nauka sama w sobie, jako czysta wiedza. Nadając swemu dziełu tytuł *Fabrica*, Vesalius nawiązał do pojęcia Boga Stwórcy jako *faber mundi*, wytwórcy świata i człowieka, makro-i mikrokosmosu. *Faber mundi* i *faber humani corporis* – sugeruje tytuł i tłumaczy wstęp do traktatu.

W tym kontekście szczególnego sensu nabiera obraz Rembrandta. Rozpoczęcie anatomii – nie, jak to było w zwyczaju, od rozcięcia i badania jamy brzusznej, by potem otworzyć czaszkę – lecz od ręki, ma

tu znaczenie podwójne. Po pierwsze: Tulp demonstruje na własnej żywej ręce i na martwej ręce trupa mechanizm zginania palców, którym powodują dwa mięśnie: *flexor digitorum superficialis* i *flexor digitorum profundus* (zewnętrzny i wewnętrzny zginacz palców).[329] Gest Tulpa nie jest zatem wcale gestem retorycznym – gestem wysłowienia, *elocutio* – lecz konkretnym ruchem mechanizmu dłoni. Ów mechanizm staje się znaczeniowym centrum obrazu. O nim jest ta lekcja. On też przywołuje skojarzenia z prawiekową symboliką *manus Dei*, stwórczej ręki Boga. A przede wszystkim z antyczną jeszcze ideą Arystotelesa i Galena: *manus organum est organorum*, powtarzaną przez późnośredniowiecznych anatomów (Mundinus) i uczonych nowożytnych (Leonardo, Vesalius, Casserius). Nie przypadkiem najwybitniejsi anatomowie epoki renesansu – Vesalius i Casserius – byli portretowani właśnie z rozciętym ramieniem ludzkim jako atrybutem ich wiedzy i zawodu (jak to widzimy w kolejnym miedziorycie Jana Stephana van Calcara w *De fabrica* – il. 102b). Vesalius we wstępie do swego traktatu wskazuje dwa znaczenia ręki: jest ona sprawczynią działań fizycznych, praktycznych, manualnych, *primum medicinae instrumentum*, a więc narzędziem poznania. Zarazem jest szczególnie trudnym przedmiotem samej sekcji. Vesalius chlubi się umiejętnością jej wykonywania. Sprawność manualna kojarzy się ze sprawnością odkrywczego umysłu.

Można przeto sądzić, że Tulp w obrazie Rembrandta prezentuje się jako *Vesalius redivivus*, „nowy Wezaliusz". Przypomnijmy, że uczył się na uniwersytecie w Lejdzie pod kierunkiem Pietera Pauwa – wydawcy *De humani corporis fabrica* i propagatora nowej wezaliańskiej anatomii, twórcy *theatrum anatomicum* tamtejszego uniwersytetu. Jako „nowy Wezaliusz" ujawnia tajemnicę życia poprzez badanie śmierci.

Dla Vesaliusa i anatomów renesansowych stan życia i stan śmierci były fenomenami korelatywnymi, co stanowiło topos ogólnie obowiązujący w filozofii renesansu. Leonardo pisał: „Ty badaczu naszej [ludzkiej] machiny, nie smuć się, iż pomnażasz wiedzę o niej kosztem śmierci innego człeka, lecz ciesz się, że Stwórca wyposażył nasz intelekt w możność takiego poznania."[330] Dzięki takiemu poglądowi śmierć – nawet najgorsza, nawet ta, która spotyka przestępcę – zyskuje sens. Przestaje być już tylko zapłatą za grzech, Grzech Pierworodny i za występki życia doczesnego (jak to czytamy np. w Liście św. Pawła do Rzymian 6:22) i przestaje być także tylko efektem działania praw natury, naznaczających każdą żywą istotę – a staje się źródłem poznania mechanizmów życia, boskiej tajemnicy zawartej w ciele człowieka. Wspominany na samym początku Caspar Barlaeus pisze w poemacie z 1646 roku *In mensam Anatomicam*: „Tu rozciągnięty leży człek, pokazując światu całemu swój nędzny stan. Prezentuje śmiertelnikom nagie zwłoki. A to za sprawą grzechu, co nie zna wstydu. [...] Oto stół krwawy, ukazuje hańbę, przez którą ciało nie może spocząć w spokoju. Brwi, dłonie, nerki, język, głowa, serce, płuco, mózg, kości, ramię – dają Tobie, żywemu, pouczenie. Byś widział tego co martwy i tego co zdrowy,

i miał przed oczyma zło, w którym natura ujawnia swe wybrakowanie. Poznajesz, jakiej skazie ulega każda część ciała i w jakich warunkach może ozdrowieć. Jak też – zadziwiające przypadki nieszczęsnego losu. Tę część ciała zgubiła żarłoczność, tamtą zniszczył gniew, tę zaś nadmiar trunków. Umieramy na tysiąc sposobów [...], a nić życia przecina za każdym razem inny wróg. Gdy to ujrzysz w martwych zwłokach, wiedz, że to dzięki Bogu żyjesz w zdrowiu. Ucz się siebie samego [Disce Tibi]."[331]

Te słowa mógłby wypowiadać swymi półotwartymi ustami doktor Tulp na obrazie Rembrandta. Pouczałby zatem wtedy także o jeszcze jednym aspekcie anatomii – o jej funkcji w całym procesie społecznego wymiaru sprawiedliwości, utrzymywania społecznego porządku, społecznego *ordo*. Rozcinana ręka kojarzy się z pojęciem sprawstwa, rękoczynu – przestępstwa, jakiego dopuścił się morderca Aries Kindt. Wykład i pokaz anatomiczny pełnił – jak powiedzieliśmy – funkcję społecznego „oswajania" przestępstw przeciwko mieszkańcom miasta czy prowincji. Funkcję penalną i penitencjarną, funkcję wymierzania kary, ponoszonej przez sprawcę jeszcze po śmierci. Sekcja – podkreślmy to raz jeszcze – należała bowiem do całej sekwencji wydarzeń w tym procesie karnym: najpierw sąd i ogłoszenie wyroku, publiczna egzekucja złoczyńcy, również publiczna sekcja w trakcie pokazu anatomicznego dnia następnego, potem zaś – bankiet gildii i publiczna parada przy pochodniach. W ten to sposób zbrodnia ulegała okiełznaniu poprzez zadośćuczynienie krzywd wyrządzonych społeczeństwu, przekształcona dla jego dobra, dla pouczenia. Podła śmierć przemieniała się w pozytywne źródło korzyści społecznej. A poprzez widowiskowość anatomicznego pokazu nabierała charakteru rytualnego zjawiska społecznego o oczyszczającej funkcji. Wstrząsała grozą, przestrzegała przed występkiem, przestępstwem, zbrodnią, pobudzała też ciekawość wiedzy o boskich mechanizmach w ludzkim ciele, dawała objawienie tej wiedzy, wreszcie przynosiła nadzieję, płynącą z wiary w Boga – owego *Deus factor*, wyznawanej przez Vesaliusa, Paviusa i Tulpa.

II.3. Przełamać barierę

Tradycje XV–XVI wieku: „pudełko" Albertiego i „przekraczanie bariery lica" w malarstwie niderlandzkim i weneckim

Artyści holenderscy końca XVI i XVII wieku wprowadzili na szeroką skalę różnorakie triki optyczno-przestrzenne, które naruszały lub łamały barierę lica obrazu – barierę między przedstawieniem a widzem. Czynili to na wiele sposobów: wysuwając przed taflę obrazu różne elementy kompozycji, np. rękę wykonującą wyrazisty gest; każąc namalowanej

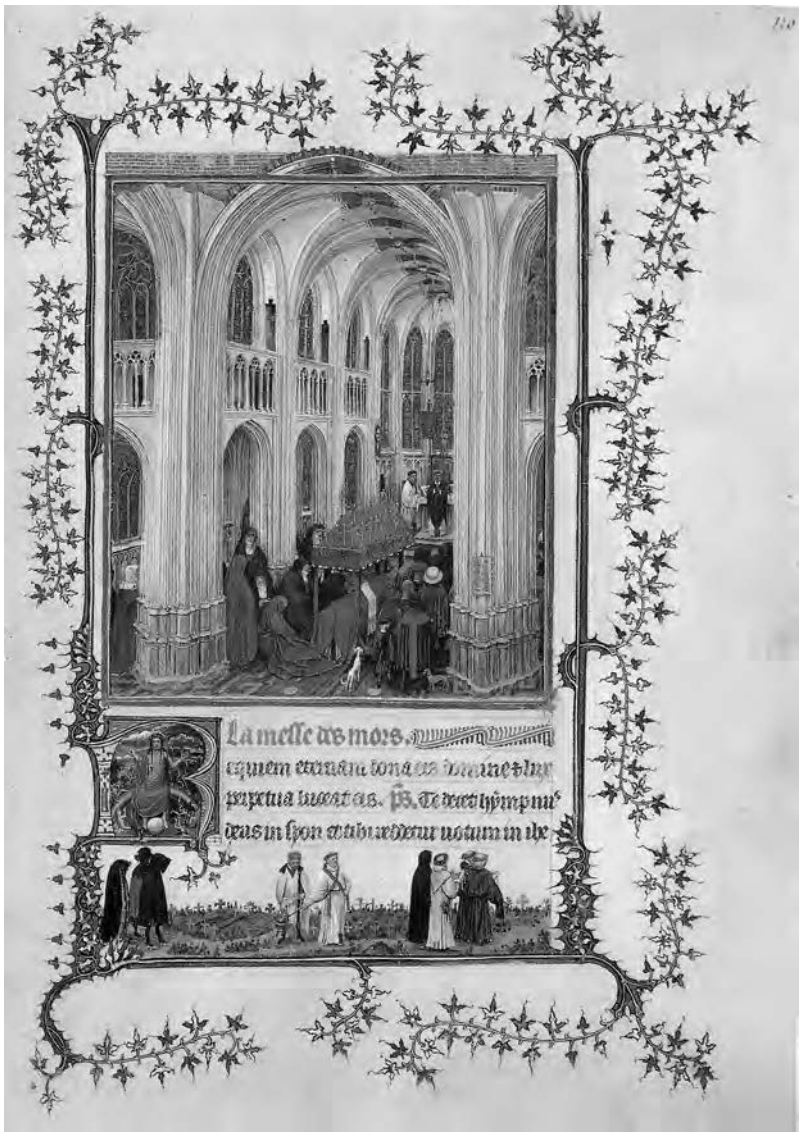
postaci wychylać się ku widzowi; ukazując ją przez kadr otwartego okna lub drzwi; sugerując, że postać ta odzywa się do widza; wprowadzając w przestrzeń przedstawienia iluzyjną ramę; narzucając odbiorcy wrażenie, że widzi scenę odbitą w lustrze, ustawionym przed obrazem; wciągając go do wnętrza sceny poprzez trik przeglądania się w zwierciadłach albo metalowych czy szklanych przedmiotach, ukazanych w obrazie; czy wreszcie malując na nim iluzyjną, uchyloną zasłonę.

103. Rafael, *Madonna della Sedia*, Galleria Palazzo Pitti, Florencja

104. Parmigianino, *Autoportret w wypukłym lustrze*, ok. 1524, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Są to zabiegi optyczne, dzięki którym widz „dostrzega" siebie w przedstawionej przestrzeni albo odczuwa swoją w niej obecność, dzięki którym łączą się obie przestrzenie: wewnętrzna, obrazowa oraz ta zewnętrzna, przypisana odbiorcy. Dzięki którym wreszcie nawiązuje się dialog między obrazem a obserwatorem. Zabiegi te wynikają z wielowiekowego procesu kształtowania się określonej formuły obrazu. Z formuły sprzecznej z włoską koncepcją obrazu jako skończonego *speculum* – zwierciadła rzeczywistości naturalnej czy nadnaturalnej. Tamtą regułę sformułował Leon Battista Alberti w traktacie *De pictura* (1435). Nazywając obraz „oknem, otwartym na historie" (*storie* = opowieści), uczynił malowidło całością w istocie zamkniętą.[332] Kazał malowidłu być ilustracją opowieści albo fragmentu rzeczywistości. Jego reprezentacją. Doskonałym spełnieniem tej zasady może być kompozycja *Madonny della Sedia* Rafaela (Florencja, Gall. Pitti – il. 103), ujęta jak widok w wypukłym lustrze, ale tafli tego lustra nie przełamująca; tak samo zresztą, jak słynny *Autoportret* Parmigianina w Wiedniu (ok. 1524, Kunsthistorisches Museum – il. 104).[333] Trzeba tu wyraźnie podkreślić, że wprawdzie Alberti wzywał artystów, by do swych kompozycji wprowadzali jakąś figurę, która spojrzeniem lub gestem porozumiewać się będzie z widzem i kierować jego uwagę na centrum malowanej *storii*, ale ów kontakt z widzem nie miał wcale przebijać „szyby" obrazu, niweczyć bariery lica w konkretny, realny sposób.[334] Nadal cała opowieść winna była zamykać się w obszarze przedstawienia, w owym zamkniętym „pudełku" przestrzennym, za „oknem" lica.

Malarstwo niderlandzkie natomiast, u swego zarania, w XV jeszcze wieku, szukało bardziej uchwytnego kontaktu z widzem. Wynikało to zapewne z silniejszego zakorzenienia tamtejszej sztuki w pobożności indywidualistycznej i prywatno-osobistej, w *devotio moderna*. Celowi nawiązania bezpośredniego kontaktu między wiernym a świętym obrazem służyły różne triki kompozycyjne, takie jak wprowadzanie motywu luster (np. w *Arnolfinich* Jana van Eycka, *Ołtarzu Werla* Mistrza Mérode czy w *Świętym Eligiuszu* Petrusa Christusa) lub odbić na powierzchni zbroi (np. w gdańskim *Sądzie Ostatecznym* Memlinga czy tarczy archanioła Michała na obrazie Juana de Flandes z nowojorskiego Metropolitan Museum). Owe lustra i refleksy nakazywały widzowi wyobrażeniowe uzupełnianie przedstawienia i imaginacyjne poszerzanie owego namalowanego świata, inaczej niż w sztuce włoskiej, gdzie były raczej sztuczką mnożącą odbicia tego, co w obrazie już uwidocznione,



105. Jan van Eyck, *Msza za zmarłych*, miniatura w *Godzinkach Mediolańsko-Turyńskich*, fol. 116r, ok. 1422–1425, Museo Civico, Turyn

co zawarte w obszarze własnym zamkniętego przedstawienia (np. lustra u Belliniego, Tycjana, Savolda czy Gerolama Mazzoli Bedoliego).[335]

Tradycja gry przestrzennej jest w sztuce niderlandzkiej bardzo stara. Ważkie przykłady „rozmowy z odbiorcą" przynoszą iluzjonistyczne bordiury i obramienia miniatur we wczesnym malarstwie książkowym wieku XV. Choćby: uwidocznienie wątku muru w przecięciu przez budynek kościelny, w którym odprawiana jest msza za zmarłych w *Godzinkach Mediolańsko-Turyńskich* (il. 105), albo oprawy miniatur w *Godzinkach Marii Burgundzkiej* (il. 106), gdzie pierwszy plan prze-

106. Mistrz Marii Burgundzkiej, *Przybicie do krzyża*, miniatura w *Godzinkach Marii Burgundzkiej*, ok. 1477, Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń – **zob. tabl. 32**

107. Jan van Eyck, *Zwiastowanie*, dyptyk, ok. 1435, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt – **zob. tabl. 33**

strzenny – pełniący funkcję proscenium zabudowanego architekturą i elementami martwej natury, otwiera dopiero widok na przestrzeń właściwego przedstawienia, na obraz-miniaturę.[336]

Wydaje się, że to Jan van Eyck wprowadził do malarstwa inwencję, polegającą na stwarzaniu wrażenia, że iluzyjne figury „wychodzą" z obrazu, z kadru (również iluzyjnych) ram.[337] Taka sytuacja występuje w dyptyku ze *Zwiastowaniem* z ok. 1435 roku (Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza; il. 107).[338] Wykazano, że dzieło to poświadcza wiedzę autora w dziedzinach średniowiecznej optyki i katoptryki, oraz że jako popis iluzjonizmu malarskiego nawiązuje do koncepcji sztuki u Pliniusza i innych autorów antycznych.[339] Oryginalna drewniana rama jest polichromowana tak, by imitowała czerwony porfir – kamień cesarski w antycznej rzeźbie i architekturze. Wewnątrz uzupełnia ją iluzyjna malowana rama, naśladująca kolor piaskowca. Tło jest ciemne i daje złudzenie lśniących, wypolerowanych tafli czarnego marmuru, w których odbijają się tylne partie dwóch figur: archanioła Gabriela i Marii. Te znów imitują posągi wykute w marmurze. Skrzydło anioła nachodzi na iluzyjną ramę, na której widać cienie obu figur. Najwyraźniej są one ustawione tak, by wystawały przed lico, przed imitacyjną ramę, a nawet i przed tę realną, drewnianą („porfirową") – dolne krawędzie postumentów pociągnięte zostały poza płaszczyznę malarskich tablic i domalowane na tej ramie. Wydaje się, że oglądamy dzieło rzeźby, podczas gdy jest ono w całości, wraz z obiema ramami, malowane. Ale gra złudzeń jest tu głębsza. Gdy już zorientujemy się, że widzimy kwatery malowanego ołtarza, przychodzi nam na myśl, że skoro jest to imitacja rzeźby w technice *en grisaille*, to muszą to być – zgodnie z ówczesnym zwyczajem – rewersy skrzydeł zamkniętego tryptyku.[340] I że wystarczy go otworzyć, by za skrzydłami ujawniło się wnętrze tryptyku, zapewne pełne żywych barw. Cóż, kiedy to tylko złudzenie. W istocie mamy przed sobą awersy dyptyku i niczego za nimi nie zobaczymy. Można go już tylko zamknąć jak książkę, a na „okładkach" ujrzelibyśmy płaską polichromiczną imitację porfiru (nie zachowaną, ale znaną z odwroci innych dzieł mistrza). W tej skomplikowanej koncepcyjnie grze iluzji, prowadzonej na kilku poziomach, malarz zadbał zarazem o prawdopodobieństwo każdego szczegółu: tekst na górnej listwie iluzyjnej ramy (*Ave Maria*... i *Ecce ancilla Domini*...) wydaje się być wykuty w kamieniu; widać nawet spoiny między blokami kamienia.

Szczególne – i zresztą bardzo rzadkie – są w sztuce dawnej takie obrazy-paradoksy, w których postać ukazana bywa na tle ramy obrazu. Następuje tu zupełne odwrócenie normalnego porządku. Rama i „lico" obrazu stają się tłem, a figura zostaje wysunięta na pierwszy plan. Wkracza bezpośrednio i jawnie w nasz, obserwatorów, świat. Tak zakomponował Jan Gossaert Mabuse swój piękny *Portret młodej kobiety z armillarium* z około 1520 roku (Londyn, National Gallery – il. 108b).

Przewrotny zabieg artystyczny ma tu wszakże głęboki sens. Dziewczyna, niewątpliwie pochodząca z najwyższej sfery społeczeństwa niderlandzkiego (wskazuje na to strój)[341], prezentuje widzowi armillarium, przyrząd astronomiczny, służący do wyznaczania współrzędnych ciał niebieskich. Jest on tu czymś więcej niż tylko atrybutem dworskiej edukacji damy. Model tej edukacji bynajmniej nie przewidywał kształcenia młodych dam w zawiłościach astronomii. Jeśli nawet przyjąć, że armillarium miałoby oznaczać miejsce określonej planety na sferze nieba, patronującej życiu owej damy (lub może jej małżonka z jakiegoś nieznanego *pendant* w typie *Portretu Henryka III van Nassau-Breda* w Kimbell Art Museum, Fort Worth – zob. il. 108a), to i tak ten rodzaj wymyślnego atrybutu, a także koncepcji odwrócenia tła wobec ramy i lica obrazu – pozostają niezwykłe. Znamienny wydaje się gest kobiety: to ona drugą ręką ustawia w armillarium oś wszechświata. Ten gest wzmacnia jeszcze grę odwrotności między postacią a licem i ramą. Po pierwsze, kobieta nie poddaje się wpływowi planet, lecz zarządza zasadą świata i ustala sobie konfigurację ciał niebieskich. Armillarium zaś odwrócone jest „do góry nogami", jakby na oznaczenie „świata na opak" (*mundus inversus*) – tradycyjnego, jeszcze antycznego toposu literacko-obrazowego (nieco szerzej piszę o nim w podrozdziale *Obraz obrazu, czyli Coś z Niczego*).[342]

W odwróceniu miejsc ramy i figury miał Gossaert swych włoskich poprzedników, jak pokazują obrazy Domenica Ghirlandaia: *Madonna z Dzieciątkiem* z ok. 1480–90 i *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem* z ok. 1490–1500 (obie: Londyn, National Gallery), gdzie postacie jawią się pod i przed czarną, neutralną ramą, opasującą łukiem widok na pejzaż. Szczególnym przypadkiem odwrócenia pozycji figury i jej tła są dwa obrazy Francesca Zaganellego, malarza wenecko-rawenneńskiego: *Św. Stefan* i *Św. Maurycy* z około 1515 roku (oba w Berlinie, Gemäldegalerie).[343] Półfigury świętych ujęte są w nich z profilu, przed (!) iluzyjnym okrągłym lustrem bądź metalową tarczą, w której odbijają się fragmenty ich ciał. Oba obrazy nawiązują kompozycyjnie i stylistycznie do tradycji Antonella da Messina, pośrednika między malarstwem staroflamandzkim a sztuką wenecką.

Zasada iluzji w niderlandzkich portretach łudzących widza jest odwrotna. Od słynnego wizerunku młodego mężczyzny (tzw. *Portretu Tymoteusza*) Jana van Eycka w Londynie po np. *Portret kobiety* (*Marii Larp?*) Fransa Halsa (tamże) – to fikcyjna rama wkracza w obszar odbiorcy, a model kryje się za nią, w głębi obrazu.[344]

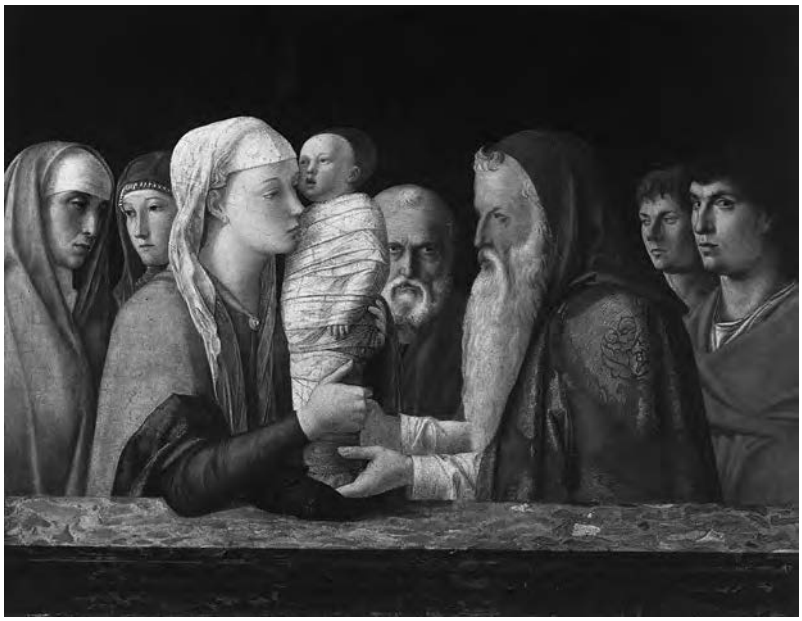
Schemat „pudełka" Albertiego przełamywali wprawdzie też niektórzy malarze włoscy. Nie przypadkiem jednak byli nimi mistrzowie, działający w Wenecji czy Veneto, w których twórczości wyraźne są inspiracje wczesnym malarstwem niderlandzkim – jak Antonello da Messina, Andrea Mantegna czy Carlo Crivelli.[345] Przypomnijmy tu także omawiany przed chwilą przykład lustra w tle malowanej figury z obrazów Zaganellego, mistrza z Rawenny.

108. Jan Gossaert Mabuse, **a)** *Portret Henryka III van Nassau-Breda*, ok. 1516–1517, Kimbell Art Museum, Fort Worth; **b)** *Portret młodej kobiety z armillarium*, ok. 1520, The National Gallery, Londyn

109. Antonello da Messina, *Święty Hieronim*, ok. 1475, The National Gallery, Londyn

Antonello da Messina, inspirowany przez mistrzów niderlandzkich, zamyka swego *Świętego Hieronima* (Londyn, National Gallery, ok. 1475 – il. 109) w pudle architektonicznego wnętrza, ale otwiera je od strony widza arkadą w kamiennej ścianie, wytyczającą powierzchnię lica; profilowania arkady wkraczają w obszar odbiorcy, a po parapecie, już właściwie w przestrzeni oglądającego, przechadzają się paw i kuropatwa. Wymowne jest porównanie dwóch weneckich kompozycji *Ofiarowania Chrystusa w świątyni* (il. 110–111). Obraz Mantegni (ok. 1455; Berlin, Gemäldegalerie) ukazuje scenę Ofiarowania w iluzyjnej kamiennej ramie, którą bardzo wyraźnie przekraczają głowa i łokieć Marii oraz ręka Symeona. Wzorowany na nim obraz Giovanniego Belliniego (ok. 1480–1500; Wenecja, Galleria Querini Stampalia) pozbawiony został natomiast kadru fikcyjnej ramy, a postacie oddziela od widza parapet, wchłonięty w wewnętrzną przestrzeń przedstawienia. Bellini przetłumaczył przeto formułę niderlandzką, podjętą przez Mantegnę, na formułę włoską, zdefiniowaną przez Albertiego.[346] Carlo Crivelli niemal obsesyjnie wprowadzał do swych kompozycji motywy stopy jakiejś figury, wysuniętej ku widzowi przed prosceniczny parapet albo ramę (np. *Pietà*, Boston, Museum of Fine Arts)[347] lub motyw owoców, zawieszonych w girlandzie pod krawędzią sugerowanej ramy czy też leżących na parapecie – przestrzennej granicy między widzem a obrazem (jak w słynnym *Zwiastowaniu ze św. Emidiuszem*, 1486, w londyńskiej National Gallery).[348]

110. Andrea Mantegna, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, ok. 1455, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin



111. Giovanni Bellini, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, ok. 1480–1500, Galleria Querini Stampalia, Wenecja

Różne rodzaje parapetów, często z przestrzennym *cartellino* z inskrypcją, występujące na niezliczonych weneckich wizerunkach Madonny lub portretach, oddzielają i łączą modela z widzem (np. *Doża Lorenzo Loredano* Giovanniego Belliniego, 1501–1504, Londyn, National Galery – il. 112). Czasem, ciągle jeszcze rzadko, powierzchnię obrazu „przebijają" poszczególne przedmioty, jak położona na skraju parapetu viola da braccio w *Koncercie* Lorenza Costy (ok. 1485–1495, Londyn, tamże) albo owoce we wspomnianym *Zwiastowaniu* Crivellego. Takie zabiegi kompozycyjne mistrzów włoskich miały wszelako sens czystej zabawy, niezbyt poważnego popisu zręczności mistrza w opanowaniu przestrzeni. Wykazywały jego kunszt w tworzeniu efektów dodatkowych, marginalnych, mnożeniu podniecających ciekawostek. Do wyjątków w tym względzie należy *Portret damy* (tzw. *La Schiavona*) Tycjana z około 1511 roku (Londyn, tamże – il. 113) – duży portret, w którym realna figura matrony wspiera się lub przytrzymuje blok kamienny, stanowiący tradycyjny parapet w tego rodzaju portretach, a zarazem przechodzący w plaster niby-to-antycznego reliefu, ukazujący w profilu rysy modelki. Płaszczyzna tej kamiennej płyty równa jest płaszczyźnie obrazu, ale wielowymiarowy relief na płycie wyznacza, a zarazem niweczy granicę między strefą modela a strefą widza. Mamy podziwiać oblicze owej damy w dwóch ujęciach: „na żywo", w realistycznym wizerunku w głębi i zarazem w unieśmiertelniającym ją reliefie z kamienia. Obraz stanowi przeto wypowiedź malarza na temat *paragone* – rywalizacji malarstwa i rzeźby o pierwszeństwo w naśladowaniu natury. Imitując „żywą" naturę i jej „odbicie" rzeźbiarskie, głosi apologię

112. Giovanni Bellini, *Portret doży Lorenzo Loredana*, 1501–1504, The National Gallery, Londyn

113. Tycjan, *Portret damy*, tzw. *La Schiavona*, ok. 1511, The National Gallery, Londyn

malarstwa jako iluzyjnego odtwarzania rzeczywistości.[349] Gra przestrzennych widoków, mediów wykonania, manier wizualizacji (tu, w portrecie: realizm; tam, w reliefie stylizacja *all'antica*) – oto świetny przykład konceptyzmu w sztuce Tycjana. Skądinąd – znamiennego bardziej dla Włoch Północnych i Wenecji niż dla Florencji czy Rzymu.

Podkreślmy raz jeszcze: efekt przełamywania lica wystąpił najsilniej we wczesnym malarstwie północnowłoskim, zwłaszcza weneckim czy wenecko-padewskim, około 1450–1510, w twórczości mistrzów podległych wyraźnym wpływom flamandzkim. Dzieła van Eycka, Rogiera van der Weydena i innych mistrzów niderlandzkich były licznie obecne w kolekcjach włoskich królów, książąt i patrycjuszy i podziwiane za iluzjonizm i naturalizm, o czym mówią przekazy humanistów: Cyriaka z Ancony, Bartolomea Fazia, Vespasiana da Bisticci, czy wręcz same inwentarze (np. Piera de' Medici z 1456 i Lorenza de' Medici z 1492 roku).[350]

Osobną kategorię stanowią we Włoszech iluzjonistyczne freski, począwszy od *Trójcy Świętej* Masaccia w Santa Maria Novella (1426–1428) i malowideł Mantegni w mantuańskiej Camera degli Sposi, przez sklepienie Sykstyny Michała Anioła czy freski w Palazzo del Té Giulia Romana w Mantui, po zespoły dekoracji Carraccich, jak Galleria Farnese, czy *quadratury* Andrei Pozza. Tu jednak działanie ułudą przestrzenną jest naturalne, wynikłe z funkcjonowania przedstawienia w realnym wnętrzu, z potrzeby jego optycznego poszerzania i rozbudowywania; a do tego – z siły ciążenia tradycji antycznej, z wiedzy o iluzjonistycznym malarstwie ściennym Rzymian, wyrosłej z lektury Witruwiusza i Pliniusza.[351] W malarstwie niefreskowym dopiero Caravaggio około 1600 roku zdecyduje się na konsekwentne przełamywanie bariery lica obrazów, sugerując wnikanie elementów malowanej kompozycji w realny świat widza (np. spuszczanie zwłok Chrystusa niejako pod nogi widza-wiernego w *Złożeniu do grobu* z watykańskiej Pinakoteki). I to właśnie, bardziej niż cokolwiek innego, w twórczości Caravaggia uznać trzeba za rewolucyjną innowację. Tym samym złamie on zdecydowanie Albertiańską regułę przestrzennego zamknięcia przedstawienia. Potem, w XVII–XVIII wieku, iluzjonistyczne łączenie obu obszarów, wyobrażonego i rzeczywistego, będzie w sztuce Południa już zabiegiem na porządku dziennym.

114. Gerard Houckgeest, *Widok Oude Kerk w Delft z kazalnicą*, 1651 (1654?), Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 34**

Iluzjonizm, oczywiście, nie zawsze oznacza przełamywanie bariery lica obrazu. Słynna czaszka, ukazana jako anamorfoza, w *Portrecie ambasadorów* Hansa Holbeina Mł. w Londynie (1533)[352], choć jest wyrazistym trikiem ułudy, mieści się doskonale w zamkniętej, pudełkowej przestrzeni obrazu. I dopiero kotara w tle, za postaciami, przesłania i odsłania dodatkowe treści: krucyfiks w głębi, na niewidocznej ścianie. Ale i ta kotara pozostaje we wnętrzu obrazu, i to głęboko, w jego tle. Odwrotną sytuację znajdujemy w dziełach malarzy holenderskich z motywem zasłony.

Obraz za kotarą: odsłanianie widoku

Obrazy siedemnastowiecznych mistrzów holenderskich, częściej niż dzieła z innych obszarów artystycznych ówczesnej Europy, wykorzystywały motyw iluzyjnej kotary przesłaniającej i zarazem odsłaniającej przedmiot przedstawienia. Motyw złudnej zasłony, „zawieszonej" nad licem obrazu, każącej widzowi domyślać się tego, co dokładnie nie unaocznione, a tylko domyślne, stanowi „miejsce niedopowiedzenia" i zmusza do uruchomienia wyobraźni, uzupełniania obrazu imaginacją odbiorcy.[353]

Jest znamienne, że iluzyjnie namalowana *na* (a nie *w*) obrazie kotara tak często pojawia się w wizerunkach holenderskich kościołów – *kerkinterieurs* – i to w bardzo określonym czasie: 1651–1655.[354] Bodaj najwcześniej spotykamy ją w *Widoku Oude Kerk w Delft z kazalnicą* Gerarda Houckgeesta z 1651 (1654?) roku (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 114).[355] Potem występuje w kilkunastu obrazach mistrzów delfckich: ponownie u Houckgeesta (np. *Widok St. Gertrudiskerk w Bergen op Zoom*, 1655, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 115)[356], u Hendricka van Vlieta (*Pieterskerk w Lejdzie*, 1652, Brunszwik, Herzog Anton Ulrich-Museum; *Oude Kerk z Delft z nagrobkiem admirała Pietera Heyna*, ok. 1652–1653, Nowy Jork, Coll. Zukerman – il. 116–117)[357] oraz Emanuela de Witte (*Oude Kerk w Delft ze sceną kazania*, ok. 1651–1652, Ottawa, National Gallery of Canada; *Nieuwe Kerk w Delft z grobem Wilhelma I Orańskiego*, 1653, Edward William Carter Collection, Los Angeles, oraz ten sam temat, ok. 1655, Winterthur, Museum Stiftung Jakob Briner – il. 118–119).[358]

I choć o motywie tym w innych dziedzinach tematycznych sztuki holenderskiej (zwłaszcza rodzajowo-anegdotycznej) pisali mądrze i wnikliwie wybitni uczeni (jak Wolfgang Kemp[359]), sądzę, że problem nie został dostatecznie przeanalizowany ani zinterpretowany. Trzeba odpowiedzieć na pytanie – kto wie, czy nie zasadnicze: po co skrywać za zasłoną kawałek wnętrza kościelnego, które dla protestantów nie jest żadnym *sacrum*, obszarem obecności Boga? Po co kryć albo odsłaniać to, co z natury nieboskie, co zwykłe i codzienne? Otóż zwraca uwagę fakt, że wiele z tych widoków kościelnych przedstawia sytuacje zupełnie świeckie – np. kopanie grobu przez grabarza w obrazie van Vlieta z Brunszwiku albo przygodnych przechodniów, zwiedzających kościół w Bergen u Houckgeesta i przyglądających się parze bawiących się lub atakujących się psów. Może więc iluzyjna kotara ma właśnie przewrotnie podkreślać, że za paradnym gestem odsłonięcia nie kryje się nic szczególnego, świętego – że protestancki kościół to tylko budynek. Kiedy indziej odsłania ona – jak u de Witte'a – bardzo zwyczajną, rodzajową scenę słuchania kazania, jakby zaznaczając, że Słowo Boże – nośnik wiary (*fides ex auditu*) – ma być stałym składnikiem codzienności. Wreszcie, bardzo liczne obrazy ukazują Holendrów gromadzących

115. Gerard Houckgeest, *Widok St. Gertrudiskerk w Bergen op Zoom*, 1655, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga – **zob. tabl. 35**

116. Hendrick van Vliet, *Widok St. Pieterskerk w Lejdzie*, 1652, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunszwik – **zob. tabl. 36**

117. Hendrick van Vliet, *Widok Oude Kerk w Delft z nagrobkiem admirała Pietera Heyna*, ok. 1652–1653, Zuckerman Collection, Nowy Jork **– zob. tabl. 37**

118. Emanuel de Witte, *Widok Oude Kerk w Delft ze sceną kazania*, ok. 1651–1652, The National Gallery of Canada, Ottawa **– zob. tabl. 38**

się w patriotycznych pielgrzymkach wokół grobów narodowych bohaterów – Wilhelma I Orańskiego w delfckim Nieuwe Kerk (de Witte) albo admirała Heyna w tamtejszym Oude Kerk (van Vliet), dokumentując pełną sekularyzację kalwińskich kościołów jako budynków publicznych. Słowem, w „sakralizacyjnym" geście odsłaniania kurtyny tkwi *à rebours* moment sekularyzacji, demonstracji świeckości na przekór oczekiwanej wzniosłości i doniosłości tego, co miałoby się w tym geście ukazać. Uwznioślenie dotyczy nie tego, co obraz przedstawia, lecz jego samego. Następuje uwznioślenie obrazu, podniesienie jego rangi – staje się on przedmiotem intelektualnym, ikonoklastyczną wypowiedzią na temat niedozwolonej sakralności obrazów i wszelkich bałwochwalczych „idoli", babilońskich „świątyń pychy", papistowskich targowisk próżności, staje się deklaracją czystości prostej, nieceremonialnej wiary i ostentacyjnym przeciwstawieniem wobec katolickiej instytucji Kościoła.

I pytanie drugie. Dlaczego iluzyjne zasłony pojawiają się tylko w określonych gatunkach tematycznych malarstwa holenderskiego? Nie znajdziemy ich w obrazach historycznych – czy to mitologicznych, czy religijnych (poza szczególnym przypadkiem urodzajowionych scen biblijnych, takich jak kasselska *Święta Rodzina* z kręgu Rembrandta – il. 124). Nie ma ich w obrazach pejzażowych. Obficie występują natomiast w malarstwie rodzajowym, widokach wnętrz kościelnych oraz portretach, a także, choć już rzadziej – w dziedzinie martwej natury.

Odpowiedzią na te pytania jest konstatacja, że motyw kotary Parrazjosa podnosił rangę dzieła, nisko usytuowanego w hierarchii tematów. Czynił to przez „sakralizację" i uwznioślenie (niepotrzebne w przypadku *storii*, wzniosłych z natury gatunku) czy też przez nadanie obrazowi pozoru zacnego dzieła kolekcjonerskiego (konieczne w przypadku przedstawień z dziedziny *parerga*: scen rodzajowych, portretów, wyobrażeń wnętrz kościelnych, martwych natur). Prześledźmy to zjawisko.

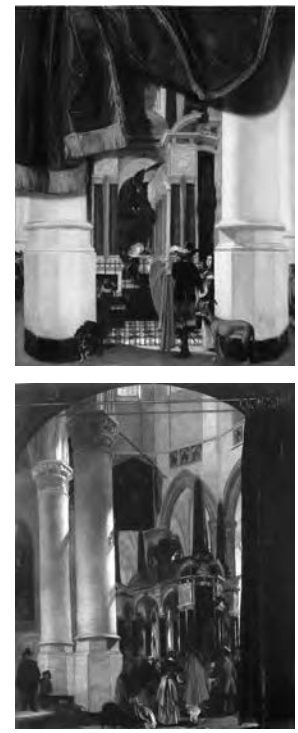
Gest przesłaniania–odsłaniania wynika z najbardziej pierwotnych założeń europejskiego myślenia obrazowego, z podstawowych zasad postrzegania i wyobrażania sobie świata. Tego, co w nim szczególnie ważne, poruszające. Tego, co się w nim uznaje za wyższe, na przykład – duchowe, boskie, święte, a więc naocznie niepoznawalne i niewyobrażalne.[360] Gest ten może być odruchem naturalnym, przyrodzonym ludzkiej psychice, ale i gestem zrytualizowanym. Przykładem może być historia ojca Ifigenii. Kwintylian w *Kształceniu mówcy*, dziele czytanym przez całe średniowiecze i epokę nowożytną, pisze: „Czyż nie należy pewnych rzeczy ukryć, czy to dlatego, że nie powinno się ich wydobywać na jaw, czy też że nie da się ich wyrazić tak, jakby na to zasługiwały? Tak właśnie zrobił artysta Timantes z Kytnos [...] Malując ofiarowanie Ifigenii, nadał smutny wyraz twarzy Kalchasowi, smutniejszy Odyseuszowi, a najsmutniejszy, na jaki się sztuka zdobyć mogła, Menelaosowi. Wyczerpał więc wszystkie stopnie w przedstawianiu tego uczucia, a nie

wiedząc, w jaki najstosowniejszy sposób wyrazić boleść na twarzy ojca [Agamemnona], namalował go z głową ukrytą w szacie i każdemu widzowi pozwolił w ten sposób własnym sercem odczuć jego przeżycie."[361] Owo przesłonięcie niewyobrażalnego bólu oddaje rytuał ukrywania twarzy pod welonem przez wdowę po zmarłym podczas jego pogrzebu, jak też obyczaj zasłaniania głowy chustą, połą szaty czy kapturem przez płaczki w ceremoniale pogrzebowym, znany od starożytności i utrwalony w kulturze europejskiej (np. figury zakapturzonych *pleurants* w nagrobkach burgundzkich XIV–XV wieku).[362]

Tu – przykład szczególnie ważki: Hugona van der Goesa *Pokłon pasterzy* z muzeum w Berlinie (il. 120)[363], gdzie po raz pierwszy pojawia się kotara „zawieszona" *na* (a nie *w*) obrazie, z całym ceremonializmem odsłaniana przez dwóch starotestamentowych proroków-kapłanów: Izajasza i Jeremiasza.[364] Poza oczywistym prefiguracyjno-typologicznym sensem, zgodnie z którym prorocy dawnego Izraela wieszczą narodziny Zbawiciela, ci reprezentanci Starego Zakonu przypominają, że tradycja zasłony jest wszak pradawna, że kotara zasłaniała Miejsce Święte Świętych w przybytku wzniesionym przez Salomona, miejsce przechowywania najwyższego *sacrum*, najważniejszego znaku Przymierza Boga z ludzkością – arki z Tablicami Mojżeszowymi. Uchylona obustronnie zasłona sugeruje, że stoimy przed *tabernaculum* – wedle tradycji hebrajskiej „namiotem" arki. Tak jak zasłona w obrazie Petrusa Christusa *Chrystus jako Vir Dolorum* (Birmigham Museum and Art Gallery), gdzie jednak kotara mieści się w przestrzeni obrazu.[365] Obraz van der Goesa łączy zarazem porządek sakralny z obrazowym. Gest uchylania zasłony nie tylko odtwarza tu pierwotny religijny rytuał, pozwalający odsłonić świętość jedynie wybranym, najwyższym w hierarchii kapłańskiej mężom, i to tylko w ściśle określonych dniach żydowskich świąt. Tworzy też miejsce kontaktu trzech rzeczywistości: biblijnej *historia sacra* oraz mistycznej rzeczywistości Wcielonego Sacrum, uwidocznionej we wnętrzu obrazu, i wreszcie – zewnętrznej przestrzeni patrzącego odbiorcy. A że ceremoniał odsłaniania treści widzowi miał rytualno-magiczne znaczenie bardziej w tradycji Północy niż w religijnej kulturze dawnej Italii, świadczy fakt wykształcenia tam właśnie formuły zamykanego (w dni robocze) i otwieranego (w dni świąteczne) ołtarza szafiastego w późnym średniowieczu.[366] Włoskie nastawy ołtarzowe, jak wiadomo, przyjęły inny kształt: płaskiego, architektonicznego, nie składanego panelu-ściany.

Jedynym znanym mi wczesnym włoskim przykładem motywu zasłony *na* obrazie jest *Madonna Sykstyńska* Rafaela z około 1515–1516 roku (Drezno, Gemäldegalerie), choć właściwie nie wiadomo do końca, czy kotara wisi tu na licu, czy jednak tkwi w wewnętrznej przestrzeni.[367] Inne włoskie przykłady są znacznie późniejsze i, co więcej, rzadkie.[368]

Formuła obrazu iluzjonistycznego, który wciąga w siebie świat zewnętrzny, wywodzi się z antyku i opisana jest kilkakrotnie w *Historia*



119. Emanuel de Witte, *Widok Nieuwe Kerk w Delft z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, **a)** ok. 1653, kol. pryw., **b)** ok. 1655, Stiftung Jakob Briner, Winterthur – **zob. tabl. 39**

120. Hugo van der Goes, *Pokłon pasterzy*, ok. 1480, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin **– zob. tabl. 40**

121. Christiaen van Couwenbergh, *Dziewczyna z koszem owoców*, 1642, Gemäldegalerie der Universität Göttingen, Getynga **– zob. tabl. 41**

122. David Teniers Mł., *Galeria arcyksięcia Leopolda Wilhelma*, ok. 1650–1651, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń **– zob. tabl. 42**

naturalis Pliniusza (jak na przykład w anegdotach o ptakach zlatujących się do wymalowanych przez Zeuksisa winogron). Sam motyw kotary na obrazie pojawia się u niego w słynnej cytowanej opowieści o rywalizacji Zeuksisa i Parrazjosa, wygranej przez tego drugiego dzięki obrazowi imitującemu zasłonę obrazu (zob. rozdz. I.4).[369] Wydaje się oczywiste, że to właśnie ta historia Pliniusza stała się impulsem dla nowożytnych malarzy Północy. Impulsem, by mierzyli się z wyśnionym autorytetem starożytności i jej mistrzów, uznanych za największych w dziejach. Iluzja zasłony przykrywającej malowidło stała się wyzwaniem, by próbować się z nimi równać w efekcie złudzenia, by „emulować" antyczne wzorce doskonałego iluzjonizmu. Po drugie: miała usprawiedliwiać tematy inne niż *storie* Albertiego, niż wielkie historie antyczne czy biblijne. Po trzecie: podnosiła status malarzy już nie tylko jako rzemieślniczych wytwórców obrazków o „jakichś tam" tematach (*parerga*), ale jako twórców o statusie bliskim pozycji twórcy akademickiego – artysty-kreatora i inwentora. I tak, na przykład, Cornelis de Bisschop w autoportrecie z 1668 roku (Dordrechts Museum – il. 26), ukazał siebie w szczególnej, dwuznacznej pozie.[370] Prezentuje się widzowi, uchylając ręką kotarę zawieszoną na swym obrazie, który właśnie maluje w pracowni. Widzimy kotarę zarazem *w* i *na* obrazie: we wnętrzu obrazu, ale na „obrazie w obrazie". A zatem artysta jawi się tu w roli antycznego maga iluzji – Parrazjosa z opowieści Pliniusza, widz zaś zrównany zostaje z Zeuksisem.

Do opowiastki Pliniusza nawiązuje też Christiaen van Couwenbergh, malarz z Delft, w przedstawieniu jędrnej dziewczyny, która odchyla ręką tapiseryjną kotarę (ale jeszcze nie zasłonę *na* licu obrazu!), by podsunąć widzowi pod nos i oczy kosz z owocami, omalże gestem Zeuksisa (1642, Gemäldegalerie der Universität Göttingen – il. 121)[371]. Gdyby nie niedawno dokonane zestawienie w *pendants* dwóch dzieł: obrazu z Getyngi z innym w prywatnej kolekcji w Wiedniu, ukazującym przechylającego puchar wina muzykanta[372], sądzić by można, że obraz z Getyngi jest istną ilustracją opowieści Pliniusza. Teraz wiemy jednak, że Pliniuszowa anegdota użyta tu została w zupełnie nowym sensie: kawaler z pucharem wina i dziewczyna z koszem winnych gron spotykają się, by epatować widza swymi amorami.

Odmalowana na licu obrazu kotara bywała jednak nie tylko ułudą malarską, ale i bardzo konkretnym przedmiotem. Z licznych wizerunków siedemnastowiecznych kunstkamer i galerii (np. David Teniers Mł., *Galeria arcyksięcia Leopolda Wilhelma*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń – il. 122)[373] wiemy, że niektóre obrazy chronione w nich były prawdziwymi zasłonkami przed kurzem i światłem, ale także przed wzrokiem zwiedzającego. Kto wszedł do dawnego gabinetu malarstwa (ale i przecież zarazem gabinetu osobliwości), mógł odkrywać obrazy dosłownie i metaforycznie. W tym odsłanianiu spełniała się jedna z głównych funkcji owych pomieszczeń – zaskakiwać i bawić widza. To

123. Gabriël Metsu, *Portret rodziny burmistrza Gillisa Valckeniera*, ok. 1675, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

samo zadanie miała kotara na obrazach, jakie widzimy w przedstawieniach wnętrz holenderskich domów, np. w *Czytającej list* (ok. 1645, Blessington, Beit Collection) oraz *Portrecie burmistrza Gillisa Valckeniera z rodziną* Gabriëla Metsu (Berlin, Gemäldegalerie – il. 123) czy w akwaforcie Rembrandta *Jan Six czytający przy oknie* (1647 – il. 32). Warto przy tym podkreślić, że rycina Rembrandta i berliński portret Metsu przedstawiają członków patrycjuszowskich rodzin, znanych z wytrawnego kolekcjonerstwa sztuki (Six) albo pretendujących do takiej pozycji (Valckenier).

A zatem iluzyjna zasłona była znakiem aspiracji artysty i jego dzieła, które mogłoby znaleźć się w prestiżowej galerii albo domu wytwornego patrycjusza. Motyw kotary podnosi status obrazu, a zarazem jego twórcy, który sugeruje, że nie jest tylko wyrobnikiem produkującym towar dla wolnego rynku, lecz twórcą rzeczy ważnych i zasługujących na poważanie zbieraczy i oligarchów mieszczańskiego społeczeństwa.[374] Taka motywacja artystów wyjaśnia, dlaczego to właśnie najczęściej w Holandii – pierwszym kraju rozbudowanego wolnego rynku sztuki – tak często oglądamy obrazy pod iluzyjnymi kotarami. Stanowią one sygnał wysyłany do widza: jeśli nawet kupujesz mnie w systemie wolnorynkowym, w warsztacie, w sklepie antykwarycznym, na jarmarku, to wiedz, że dostajesz dzieło prawdziwie artystyczne, a nie tylko

wyrobniczo-rzemieślnicze. Że kupując je, zrównujesz się z czcigodnymi znawcami, „amatorami", kolekcjonerami czy antykwariuszami.

Zastanawiające jest przy tym to, że wszystkie relacje źródłowe o praktycznym stosowaniu zasłon mających chronić malowidła przed tym, co zewnętrzne, wywodzą się z Południa – z literatury dotyczącej włoskiego i francuskiego zbieractwa. Wczesny doradca kolekcjonerów, Giulio Mancini, zaleca około 1628 roku, by co cenniejsze dzieła przykrywać płótnem, by ich farby nie traciły koloru, albo, przynajmniej, umieszczać je za osłonami, które ochronią lico dzieła.[375] Mancini, co dla tradycji włoskiej znamienne, pisze o tym zabiegu bez entuzjazmu. Bywa potrzebny i czasem wręcz konieczny – ale tylko z praktycznych względów konserwatorskich. Joachim von Sandrart w traktacie z lat 1675–1679 podaje, że *Amor profano* Caravaggia był w rzymskiej galerii markiza Vincenza Giustinianiego „przesłonięty".[376] Znaczy to tutaj, że był zamknięty przed spojrzeniem widza ze względu na zbyt szokującą treść erotyczną. I tu, „zasłonięcie" nie było w żadnym stopniu wyzwaniem artystycznym, a tylko konieczną potrzebą zachowania przyzwoitości obyczajowej. I wreszcie, w listach Nicolasa Poussina czytamy, że Paul de Chantelou trzymał serię *Siedmiu Sakramentów* wielkiego Francuza „za zasłoną".[377] Dlaczego? Może, by dokonywać każdorazowo aktu „odsłaniania" sakramentalnej świętości. A może po prostu dlatego, by skądinąd słabo nasycone kolory Poussina nie zblakły zbyt szybko... Wybitnym przykładem zastosowania kotar w kolekcjonerstwie włoskim była nowa i naówczas nowoczesna, osiemnastowieczna aranżacja galerii książęcej d'Este w Mantui, dokonana za czasów diuka Francesca III.[378] Sala VI w tej galerii zawierała słynną *Noc* Correggia (*Pokłon pasterzy*, ob. Drezno, Gemäldegalerie). Obraz umieszczony był pod dekoracyjnie upiętą draperią, którą można było spuszczać lub odsłaniać. Zasłona pełniła tu zarówno funkcję ochrony arcydzieła, jak i podkreślania szczególnej jego rangi w całym zbiorze. Wszystkie włoskie czy francuskie przykłady osłaniania malowideł o wartości kolekcjonerskiej nie wykazują innego sensu niż tylko pragmatyczny. Dopiero osiemnastowieczny przykład z galerii d'Estów przydaje kotarze funkcję reprezentacji. Owe kotary w galeriach Południa nie służyły wszakże wcale koncepcji obrazu „rozmawiającego" z widzem.

124. Warsztat Rembrandta, *Święta Rodzina*, 1646, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe, Kassel – **zob. tabl. 43**

Inaczej w Holandii. Tu dzieł z iluzyjną, „odsłanianą" przez widza kotarą było bardzo wiele i to w różnych gatunkach tematycznych. Najsłynniejszy przykład stanowi *Święta Rodzina* ucznia Rembrandta z 1646 roku (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen – il. 124), omawiana w małej monografii przez Wolfganga Kempa.[379] Własnoręczność wykonania dzieła przez Rembrandta, nie bez racji, zakwestionował w 1994 roku Ernst van de Wetering[380], ale koncepcja obrazu z iluzyjną zasłoną niewątpliwie pochodzić musiała od samego mistrza. Ów popis kunsztu w malarskim zwodzeniu odbiorcy Rembrandt najwyraźniej traktował jako ważne zadanie w edukacji swych uczniów. Świadczą o tym ich

wczesne, „szkolne" dzieła z ową zasłoną: rysunek (zapewne *Nachzeichnung*) Nicolaesa Maesa powtarzający kasselską *Świętą Rodzinę* (w angielskiej kolekcji prywatnej)[381] czy jego obraz *Maria nad kołyską* (1655, Amsterdam, Rijksmuseum)[382], dalej: dzieło nieznanego ucznia bądź kontynuatora Rembrandta – *Wieczerza w Emaus* w Kopenhadze (1648, Statens Museum for Kunst)[383], następnie *Przypowieść o dobrym i złym słudze* Karela van der Pluyma (po ok. 1650, zb. pryw.)[384], czy wreszcie obraz z *Odpoczynkiem w czasie ucieczki do Egiptu* lejdejczyka Adriaena van Gaesbeecka, ucznia Rembrandta, Gerrita Doua (1647, Lejda, De Lakenhal).[385] W obrazie z Kassel tak efektowna kotara, jak i imponująca bogactwem formy i ornamentów złota rama oddzielają i zarazem łączą patrzącego z przedstawieniem. Przydają czysto rodzajowej scenie godności obrazu biblijnego i podnoszą w oczach widza status dzieła. Wyobrażenie zwykłej codzienności staje się „historią", cenną dla patrycjuszowskich kolekcjonerów; nabiera też przez to wartości obrazu „włoskiego", porównywalnego z włoskimi. Nabiera cech albertiańskiej *storii*.

Szczególnie wykoncypowana jest zabawa z widzem w obrazie Nicolaesa Maesa *Służąca podsłuchująca rozmowę* (1655, Londyn, Guildhall Gallery – il. 125), analizowana już w kilku pracach przez Wolfganga Kempa.[386] Dziewczyna w środku obrazu zwraca się spojrzeniem i gestem uciszania (palec na ustach) do siedemnastowiecznych widzów, by jej nie zagadywali i nie przeszkadzali w podsłuchiwaniu spotkania damy i kawalera, ukrytego w głębi domu. Ale to spotkanie ukazane jest tylko częściowo. Iluzyjna zasłona pozwala bowiem widzieć tylko jednego interlokutora – kobietę; jej rozmówcy już nie widzimy. Chcielibyśmy odsunąć zasłonę, by go zobaczyć. Ale zasłona jest fałszywa. Namalowana, więc nie do przesunięcia. Skazani zatem jesteśmy na domyślanie się przebiegu zdarzenia jedynie z naszego „dialogu" z panną służebną. Z jej dwuznacznego uśmieszku i pozy „nadstawiania ucha". Ta sytuacja przywołuje skojarzenie z innymi podobnymi przedstawieniami podsłuchujących swych państwa służących, jakie wielokroć malował Maes.[387] Dzięki temu kontekstowi pojmujemy erotyczny charakter spotkania pani i (jak się domyślamy) pana, bawiących się zalotami w głębi domu. Inspirowany przez artystę dialog widzów z bohaterką obrazu opiera się przy tym na odwrotności władz postrzegania. Ona widzi tylko nas, a nie widzi pary w środku domu. Ale za to ich słyszy. My słyszeć ich nie możemy, za to ich widzimy. No, ale i tak tylko częściowo, bo scenkę zalotów przesłania kotara. Doprawdy, trudno o lepszy przykład konceptualnego burzenia bariery lica i wyrozumowanego łączenia obszarów odbiorcy i obrazu. Przykład obrazu pozornie rodzajowego z gatunku *parerga*, a w istocie – obrazu adresowanego do wyrafinowanego konesera.

125. Nicolaes Maes, *Służąca podsłuchująca rozmowę*, 1655, Corporations of London, Guildhall Art Gallery, Londyn – **zob. tabl. 44**

Na obrazach holenderskich z kategorii niskich gatunków tematycznych, zwłaszcza rodzajowych, iluzyjna kotara może występować w róż-

126. Gerrit Dou, *Młodzieniec palący fajkę (Autoportret?)*, ok. 1650, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 45**

nych ujęciach. Bywa elementem gry z widzem, atakując go, irytując, konfundując, naruszając jego przyzwyczajenia optyczne. Tak dzieje się, na przykład, w kręgu malarstwa lejdejskiego, przywykłego do formuły rozbudowanej ramy – niszy, przez którą i w której oglądamy powszednią scenę. *Młodzieniec palący fajkę* Gerrita Doua z ok. 1650 roku (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 126)[388] – pochopnie uznawany czasem za autoportret – jest kompozycją stawiającą przed widzem kolejne przegrody optyczne: zasłonę „na" obrazie, kamienną niszę, podwieszoną kotarę w głębi. Zza tych barier wychyla się do widza i szuka z nim wzrokowego kontaktu młody mężczyzna, cmokający fajkę. Wiemy skądinąd, że może on prezentować występki Luxurii i Guli (w tym czasie nałóg nikotynowy został już rozpoznany jako szkodliwy i rozpustny), że dym fajki skojarzony już został z wanitatywnym przestrzeżeniem Izajasza o życiu ludzkim, które przemija i rozwiewa się jak dym. Wiemy też jednak, że ciągle jeszcze popalanie fajki, zwłaszcza przy lekturze książki, mogło być traktowane jako wyraz wytworności, refleksyjnej zadumy, przyjmowania pozy intelektualisty. Takie rozumienie palenia tytoniu jako zwyczaju pochodzącego z egzotycznych krain było w Niderlandach obowiązujące do początku XVII wieku, a i długo potem jeszcze obecne, gdy ścierało się już z nowym, moralizatorskim, negatywnym przesłaniem.[389] Szlachetny wyraz młodzieńca oraz umieszczenie go w kolejnych kadrach przemyślanej kompozycji świadczy najwyraźniej o potrzebie uczynienia z tego prostego obrazka dzieła przerastającego własną rodzajową formułę. Obraz Doua żongluje z „widownią" tym, że wtrąca się w przestrzeń patrzącego, ale też tym, że w konceptualny sposób, plan po planie, wciąga go w siebie. Odsłonięcie kotary ujawnia płaszczyznę właściwej ramy – kamiennej niszy. A dalej jest ten właściwy świat wnętrza – cóż, kiedy znów przesłonięty, tym razem tapiseryjnymi kotarami, prawie niewidoczny. Z największym trudem dostrzegamy tam atrybuty malarza i jego pracowni: sztalugi i gipsowe modele rzeźbiarskie. Cóż więc zostaje do podziwiania? Sama postać młodzieńca, wychylonego ku widzowi i pochylającego się nad księgą rozłożoną na parapecie niszy, na którym róg przyklejonej inskrypcji kusi, by ją zedrzeć i w spokoju przeczytać. Oto modelowe upostaciowanie młodego artysty, który, oderwawszy się od pracy, poświęca się rozrywce: paleniu fajki, ale zarazem przegląda księgę – może teoretyczny traktat o sztuce lub wzornik. Dzieło Doua stanowi więc wykład autotematyczny, swoisty manifest artystyczny. Malarz prezentuje się tu jako żongler iluzji, twórca obrazów świadomy ich funkcji łudzenia (system kolejnych przesłon obramiających wnętrze) – funkcji, opartej na dogłębnej wiedzy i teorii (księga rozłożona na parapecie), a zarazem, jako człek wytworny (jeśli palenie fajki oznacza tu Castiglionowską dworną nonszalancję – *sprezzatura*) lub jako moralista, świadomy ulotności i nietrwałości swego fachu (jeśli dym z fajki symbolizuje przemijanie rzeczy świata doczesnego – *Vanitas*). A może – co wydaje się najtrafniejszą interpretacją

– chodzi tu o skojarzenie pojęć: sztuki tworzącej tymczasowe złudzenia oraz dymu z natury swej ulotnego i nieuchwytnego. Jakkolwiek by było, obraz Doua w swej wymowie symbolicznej przekracza konwencję zwykłej scenki rodzajowej i może być czytany jak malowany traktat o istocie sztuki. A wszystko to – dzięki iluzjonistycznym motywom zasłony, kamiennej niszy, wewnętrznych kotar, oraz – dzięki zasadzie przełamywania kolejnych płaszczyznowych barier kompozycji. Tak wyrafinowany kompozycyjnie i zgodny w tym z formułą lejdejskiej *fijnschilderij* obraz był przeznaczony nie na wolnorynkową sprzedaż, lecz dla ścisłej grupy wyrafinowanych nabywców: koneserów i kolekcjonerów z kręgu zamożnego patrycjatu lub humanistów, takich jak malarz i poeta Philips Angel, autor teoretycznego traktatu *Pochwała malarstwa*, czy poeta Dirk Traudenius – dwaj pisarze, sławiący Doua jako „holenderskiego Parrazjosa".[390] Znajduje to potwierdzenie w fakcie, że obraz znajdował się w początkach wieku XVIII w posiadaniu Franco van Bleyswijcka, potomka pierwszorzędnej delfckiej rodziny patrycjuszy, burmistrzów, uczonych i koneserów sztuki, której najsłynniejszym przedstawicielem był Dirck Evertsz. van Bleyswijck, burmistrz i historyk, autor *Beschrijvinge der Stadt Delft* (1667).[391]

W wizerunku *Młodego astronoma* (ok. 1685, Londyn, National Gallery – il. 127) Oliviera van Deurena, rotterdamczyka wykształconego w Lejdzie na wzorach Doua i Fransa van Mierisa oraz Petera Lely[392], chłopiec, studiujący z wnikliwą uwagą globus sfery niebieskiej, widziany jest poprzez pulpit stołu, na którym rozłożone zostały atrybuty nauki i uczenia się: książki i sekstans, ale i symbol przemijania – klepsydra. Uchylona kurtyna namawia widza do skupienia i cichej refleksji, do

127. Olivier van Deuren, *Młody astronom*, ok. 1685, The National Gallery, Londyn

128. Abraham de Pape, *Tobiasz i Anna*, ok. 1658/1659, The National Gallery, Londyn

udziału w umysłowej pracy młodzieńca. Choć namalowana bardzo iluzyjnie, nie jest to jednak koniecznie zasłona „na" obrazie: może tkwi w nim i stanowi rzeczywistą przesłonę zakątka izby, izolującą chłopca od zamętu otoczenia.

Niczym w kasselskiej *Świętej Rodzinie* ucznia Rembrandta, zasłona na obrazie Abrahama de Pape, ucznia Doua z Lejdy (ok. 1658–1659, Londyn, National Galery – il. 128)[393], uchyla widok na scenę biblijną, ujętą jak scenka rodzajowa: w role Tobiasza i Anny wcieliły się tu osoby z niskiej warstwy ludności miejskiej, przedstawione w scenerii skromnego, wręcz ubogiego wnętrza. I tylko kotara przydaje im znaczenia czcigodnych bohaterów starotestamentowej historii. Oto najprostsza funkcja motywu zasłony w kręgu lejdejskim.

Zupełnie inaczej sprawa ma się w przypadku Vermeera. Przejął on w jednym ze swych wczesnych obrazów iluzyjną kotarę z dzieł swych delfckich kolegów – mistrzów *kerkinterieurs*. Sens wyrafinowanego zabiegu artystycznego, podnoszącego rangę dzieła do obiektu potencjalnie kolekcjonerskiego, ma zasłona na *Czytającej list* z Drezna (Gemäldegalerie, ok. 1657 – il. 129). Namalowana została tak przekornie, że nie sposób być pewnym, czy wisi ona na licu, czy jednak tkwi w przestrzeni przedstawienia. Tę pierwszą sytuację sugerują jednak boczne krawędzie jakby iluzyjnej ramy obrazu, na których zawieszony zdaje się być pręt-karnisz. Jakby nie było, owa kotara stanowi sygnał, że obraz wymaga dopowiedzenia, odkrycia dodatkowej treści, zawartej zapewne w nieczytelnym tekście listu. Każe domyślać się znaczeń nie unaocznionych; a *sapienti sat*: erudyta wiedzieć będzie z kontekstu podobnych obrazów holenderskich, że chodzić musi o list miłosny. Obraz przeto przemienia się z rodzajowej sceny w alegorię. Alegorię *Liefde* – Miłości. Dziś, dzięki badaniom technologicznym wiemy, że kotara zastąpiła, w wyniku autorskiego przemalowania, pierwotnie umieszczony na tylnej ścianie obraz z Amorem.[394] Vermeer zdecydował się zatem w trakcie pracy na wymowną zmianę koncepcji: odrzucił jednoznaczny komunikat symboliczny na rzecz motywu kotary i, tym samym, przekornej gry z patrzącym – na rzecz *miejsca niedopowiedzenia* (by posłużyć się terminem estetyki recepcji), które widz ma wypełnić w swej wyobraźni.

129. Johannes Vermeer, *Czytająca list*, ok. 1657, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno – **zob. tabl. 46**

Podobny sens miewa kurtyna na obrazach Pietera de Hoocha, mieszkającego w Delft w latach 1654/1655 – ok. 1660/1661, a więc w czasie, gdy motyw zasłony rozpowszechnił się tam w twórczości mistrzów *kerkinterieurs* i pojawił u Vermeera. De Hooch wykorzystał go nieco później, już po wyjeździe do Amsterdamu, w latach sześćdziesiątych stulecia. Wprowadził go na lico *Widoku hallu burmistrzów w ratuszu amsterdamskim z tłumem postaci* (Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza)[395], a przede wszystkim na taflę obrazu *Wnętrze komnaty z muzykującym towarzystwem* (ok. 1664–1666; Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 130)[396], gdzie na przedzie widnieje para młodych ludzi – dziewczyna i młodzieniec trzymający się za ręce

130. Pieter de Hooch, *Wnętrze komnaty z muzykującym towarzystwem*, ok. 1664–1666, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

i najwyraźniej flirtujący. Kotara „wstydliwie" przesłania, a zarazem „bezwstydnie" odsłania przedstawienie o jawnie erotycznym wydźwięku.

Równie jednoznaczne jest znaczenie kotary u Jana Steena – lejdejczyka, który mógł studiować popisy malarskiego iluzjonizmu w dziełach Doua i van Mierisa. Inspiracje czerpał też od mistrzów delfckich – malarzy *kerkinterieurs* i może Pietera de Hoocha, mieszkał bowiem w Delft w latach 1654–1657, a więc znów w okresie popularyzacji motywu „kurtyny Parrazjosa" w tamtejszym środowisku. Jego późniejszy obraz z okresu pobytu w Haarlemie, znany pod wzniosłym tytułem *Het toneel van de wereld* (*Teatr świata*; Mauritshuis, Haga; ok. 1665–1667 – il. 131), a ukazujący zwykłe wnętrze gospody albo domostwa, przekryty został w górnej strefie kompozycji wielobarwną zasłoną, uniesioną tak, by pokazać anegdotyczną scenę zabaw pospólstwa. Zasłona ta wisi na licu obrazu, co akcentuje jej cień, padający na nie. Oto „odsłona" istoty ludzkiego życia: obraz jest bowiem rodzajową alegorią erazmiańskiej „głupoty ludzkiej" – przeglądem najniższych człowieczych przywar, omamienia doczesnymi przyjemnościami, powszechnej słabości moralnej.[397] Gdyby nie gest podniesienia zasłony, to moralizatorskie przesłanie nie ujawniłoby się w ogóle i dzieło pozo-

131. Jan Steen, *Het toneel van de wereld*, ok. 1665–1667, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

stałoby zwykłym wyobrażeniem prostackich zabaw gminu. To ona – kotara, nadaje przedstawieniu sens etyczny.

Wreszcie – przykład iluzyjnej kotary w martwej naturze (il. 132). Na obrazie z 1658 roku (Chicago Art Institute) dwaj lejdejscy mistrzowie, Adriaen van der Spelt i Frans van Mieris, wymalowali bujną girlandę kwiatów z pięknym motylem na tle monumentalnej kamiennej arkady (to dzieło van der Spelta) oraz efektowną, błękitną, aksamitną kurtynę, zawieszoną na metalowym karniszu (van Mieris)[398]. I znów: całość stanowi popis emulacji mitycznego wzorca antycznego. Narzuca bowiem skojarzenie z Pliniuszową historyjką o spotkaniu Zeuksisa i Parrazjosa i ich rywalizacji w iluzjonizmie malarskim (zob. rozdz. I.4). Kwiaty van der Spelta to odpowiednik winogron Zeuksisa, zaś kurtyna van Mierisa – słynnej kotary Parrazjosa. Tym samym podnoszą one i potwierdzają rangę obu mistrzów lejdejskich, przywołujących tu zarazem inny wysoko ceniony wzorzec emulacji – flamandzkie obrazy girland kwiatowo-owocowych z antwerpskich warsztatów Rubensa, Jana Brueghla Starszego, Daniela Seghersa czy Jana Davidsz.'a de Heema (il. 2).[399]

Można po wielekroć mnożyć przykłady iluzjonistycznego i zarazem symbolicznego użycia motywu kotary namalowanej na licach holenderskich obrazów XVII wieku. Mnożyć nie znaczy jednak wyjaśnić. A tu rodzi się ważne pytanie: dlaczego te iluzyjne triki tak bardzo rozpo-

132. Adriaen van der Spelt i Frans van Mieries St., *Martwa natura z girlandą kwiatów*, 1658, The Art Institute, Chicago

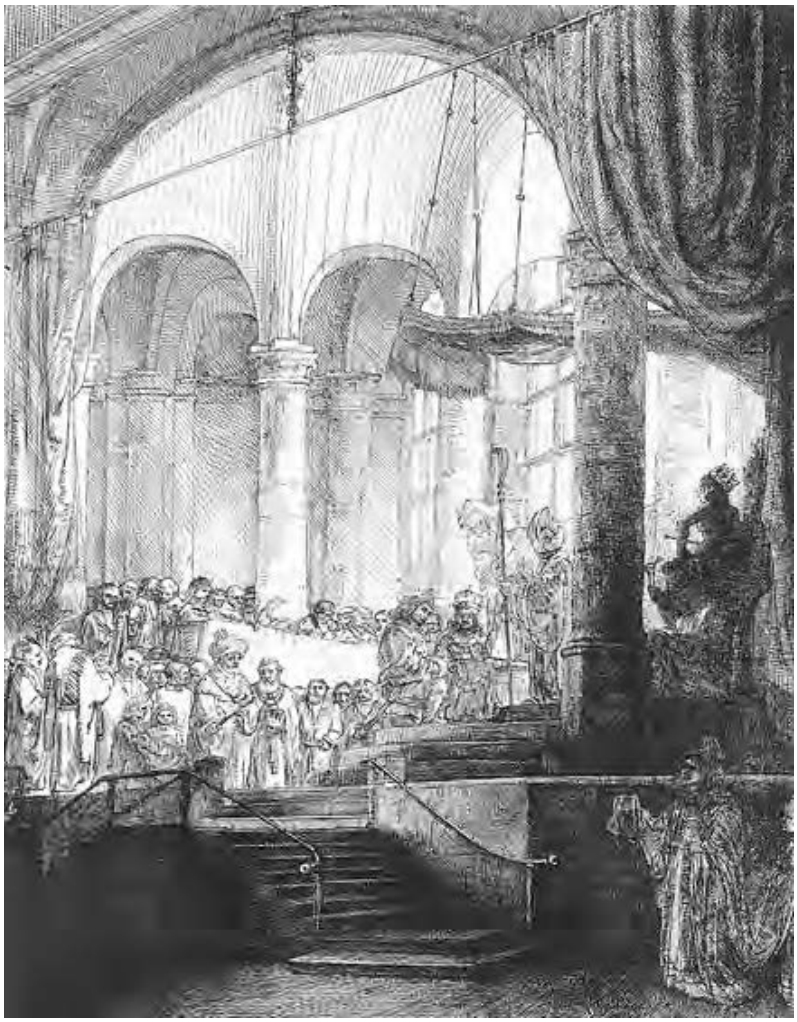
wszechniły się akurat w latach 1645–1650 i to w różnych środowiskach artystycznych? W Amsterdamie, Lejdzie, Delft, Dordrechcie i Rotterdamie. Zdawać by się mogło, że właściwie w całej ówczesnej sztuce holenderskiej, ale tak naprawdę – tylko w bardzo określonych miejscach. Przede wszystkim w Amsterdamie Rembrandta i jego uczniów oraz w Lejdzie Doua, van Mierisa i Steena. Jeśli zaś w innych miastach, to takich, gdzie działali dalecy kontynuatorzy lub naśladowcy Rembrandta, jak choćby Cornelis Bisschop (uczeń ucznia Rembrandta, Ferdinanda Bola) w Dordrechcie, albo też uczniowie mistrzów lejdejskich: Doua (też przecież ucznia Rembrandta) czy van Mierisa – jak Olivier van Deuren w Rotterdamie. Jednym słowem, punktem wyjścia dla tej inwencji wydaje się warsztat Rembrandta w Amsterdamie około 1645–1650, a głównymi pośrednikami i propagatorami – amsterdamski warsztat Bola oraz lejdejska pracownia Doua. Problemem pozostaje natomiast Delft z Vermeerem i mistrzami *kerkinterieurs*.

Choć „kotara Parrazjosa" pojawia się najpierw w Delft u Christiaena van Couwenbergha w 1642 roku (ale jeszcze nie jako zasłona na obrazie, a raczej ciągle jeszcze w nim), to pierwsze iluzyjne kurtyny w połączeniu z iluzyjnymi ramami wprowadzone zostały w kręgu Rembrandta, w 1646 i następnych latach. „Winę" za rozpowszechnienie tego motywu ponosi właśnie Rembrandt.

„Dziurawienie" lica obrazu przez postacie zwracające się ku widzowi zaczęło się u Rembrandta wcale nie u początków jego twórczości, poddanych jeszcze włoskiej koncepcji obrazu jako lustra czy zamkniętego „pudełka". Dokonało się w wyniku świadomej reakcji na wzorce włoskie (*aemulatio*) w późnych latach trzydziestych. Już, oczywiście,

w pierwszych swych dziełach Rembrandt był italianistą, bo nawiązywał do dzieł Lastmana czy utrechckich caravaggionistów, ale nie było w tym nawiązywaniu owego „źdźbła kolącego" oczy odbiorcy. Iluzyjna materia obrazu trzymała się ściśle albertiańskiej zasady ułudy zamkniętej w „pudle" kompozycji. Pierwsze swe obrazy „dziurawi" przestrzennie Rembrandt dopiero od 1639 roku. Popada tu w entuzjastyczną fascynację. Wzorzec włoski – Rafaelowski *Portret Baldassara Castigliona* (il. 168) – pada na podatny grunt: na tradycję iluzjonistycznych chwytów w malarstwie franko-flamandzkim i niderlandzkim epoki van Eycka (choćby jego tzw. *Portret Tymoteusza* w Londynie). Rembrandt fascynuje się *Portretem Castigliona* Rafaela, wystawionym na sprzedaż podczas aukcji kolekcji Lucasa van Uffelena w Amsterdamie w 1639 roku, na którą delegowany został przez kolekcjonera i dyplomatę Alfonso Lopeza i na której wykonał szkic tego obrazu (rysunek w wiedeńskiej Albertinie – il. 169).[400] Zna też tzw. *Portret Ariosta* Tycjana (Londyn, National Gallery – il. 170), pozostający wówczas w zbiorach Lopeza. Ta włoska inspiracja znajdzie odzwierciedlenie w *Autoportrecie* z 1640 roku (Londyn, National Gallery – tabl. 59) i w jego wcześniejszym wariancie akwafortowym z 1639, gdzie łokieć modela „przenika" przez barierę lica obrazu (il. 167).[401] Entuzjazm Rembrandta dla iluzyjnej gry z widzem ma zatem dwojakie źródła: własną, „narodową" tradycję, ale i prestiż sztuki włoskiej, która cieszy się najwyższym uznaniem w jego ojczyźnie i gromadzona jest namiętnie przez kolekcjonerów. Trik kompozycyjny z przebijaniem płaszczyzny obrazu wystąpił też wówczas w dziełach Rembrandta, nie odwołujących się bezpośrednio do wzorów włoskich. Oto liczne przykłady: *Autoportret z martwym bąkiem* (1639, Amsterdam, Rijksmuseum – tabl. 71), *Portret Marii Trip* (1639, tamże), *Dziewczyna z martwymi pawiami* (ok. 1639, tamże – tabl. 70), *Wymarsz strzelców* (1642, tamże), para portretów Agathy Bas i Nicolaesa van Bambeeck (1641, Royal Collection w Londynie i Koninklijke Musea w Brukseli – tabl. 49–50), *Starzec przy pulpicie* i *Dziewczyna za ramą obrazu* (oba 1641, Zamek Królewski w Warszawie, kol. Lanckorońskich – tabl. 51–52), *Portret Cornelisa Claesz.'a Anslo* (1641, Berlin, Gemäldegalerie – tabl. 53), *Dziewczyna w oknie* (1645, Dulwich Picture Gallery – tabl. 55), graficzny *Portret Johannesa Cornelisz.'a Sylviusa* (1646 – il. 150), *Tytus piszący* (1655, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), *Lekcja anatomii dra Johannesa Deymana* (1656, Amsterdam, Rijksmuseum – tabl. 31), *Hendrickje Stoffels w otwartych drzwiach* (ok. 1656, Berlin), *Autoportret z malsztokiem* (1658, Nowy Jork, Frick Collection – tabl. 60), akwaforty *Ledikant* z 1646 (il. 135) i *Feniks* z 1658 roku. Ten zestaw narzucających się przykładów dowodzi jawnie, że problem optycznego „drażnienia" odbiorcy nurtował Rembrandta głównie w latach czterdziestych i pierwszej połowie pięćdziesiątych.

Sergiusz Michalski w artykule *Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School* (2002)[402] zasugerował związek między popularnością



133. Rembrandt, *Zaślubiny Jazona i Kreuzy*, 1648, akwaforta

motywu zasłony w delfckich *kerkinterieurs* a akwafortą Rembrandta *Zaślubiny Jazona i Kreuzy* (1648 – il. 133). Rycina ta służyła za frontispis w wydaniu książkowym słynnej w Holandii tragedii *Medea* Jana Sixa, patrona artysty i jego przyjaciela. Dramat ów wystawiony został po raz pierwszy w amsterdamskim Schouwburg w październiku 1647 roku. Rycina Rembrandta ukazuje obszerne wnętrze kościoła, pełniącego tu rolę antycznej świątyni. Jego prezbiterium, o scenograficznym kształcie proscenicznego podium, widoczne jest poprzez uchyloną kotarę. Ta jednak całkowicie mieści się w obszarze przedstawienia. Oddziela scenę z historii antycznej od widza, umieszczając go imaginacyjnie we wnętrzu przedstawionej świątyni. Ważniejsza jest jednak, zauważona trafnie przez Michalskiego, możliwość oddziałania samego ujęcia wnętrza architektonicznego u Rembrandta na *kerkin-*

134. Leonaert Bramer, *Podglądacze*, ok. 1655–1660, rysunek, Kunstmuseum im Ehrenhof, Düsseldorf

terieurs Houckgeesta i kolejnych mistrzów delfckich, powstające po 1650 roku. Chodzi o ukośny widok perspektywiczny, będący nowością wobec tradycji Hendricka van Steenwijcka, Pietera Neefsa i Pietera Saenredama, wprowadzoną przez Houckgeesta tuż po wydaniu ryciny Rembrandta – w 1650 roku. Być może przeto w tej właśnie rycinie Rembrandta należy widzieć ogniwo łączące dwa bliskie czasowo zjawiska: opisane wyżej fascynacje mistrza efektami przełamywania optycznej bariery lica oraz pojawienie się iluzyjnych kotar na obrazach w typie *kerkinterieurs*.

I może ta właśnie koncepcja obrazu Rembrandta, przekazana rzeszy jego uczniów, tłumaczy podstawowe pytanie: dlaczego triki iluzyjne z zasłoną bądź innym rodzajem przesłony stały się tak ważnym zadaniem sztuki holenderskiej około roku 1650. Wydaje się, że to właśnie przez uczniów Rembrandta: Carela Fabritiusa, Samuela van Hoogstratena, Ferdinanda Bola i Gerrita Doua, zasada dialogu obrazu z widzem rozpowszechniła się w sztuce holenderskiej – w Amsterdamie, Delft, Lejdzie, Dordrechcie.

W Delft inspirującą rolę w tym zakresie odegrali Leonaert Bramer, poprzednik Rembrandta, i Carel Fabritius, jego uczeń. Pierwszy, po długiej karierze we Włoszech, przybył do Delft w 1629 roku. Tu został artystą o wielkiej renomie. Malował w światłocieniowym stylu, łączącym

135. Rembrandt, tzw. *Ledikant*, 1646, akwaforta

impulsy z twórczości prerembrandtystów i Rembrandta, z którego warsztatem pozostawał w ścisłym kontakcie. Przede wszystkim był jednak wykonawcą prestiżowych zleceń na dekoracyjne malowidła w rezydencjach orańskich Honserlaarsdijk i Rijswijk oraz w gmachach municypalnych i patrycjuszowskich domach. I choć te malowidła się nie zachowały, przyniosły mu rangę czołowego delfckiego italianisty i specjalisty od iluzji. Pozostałością tej dziedziny twórczości Bramera jest kilka rysunków z projektami takich dekoracji.[403]

Pośród innych rysunków Bramera jeden budzi szczególne zainteresowanie: rodzajowa scenka z około 1655–1660 roku, przechowywana w Kunstmuseum im Ehrenhof w Düsseldorfie (il. 134) – *Podglądacze*.[404] Oto grupka ludzi, w ferworze podnieconego ciekawstwa, gromadzi się przed drzwiami budynku, by zaglądać do niedostępnego wnętrza – poprzez okrągły otwór poniżej kołatki, ujęty w rollwerkowy kartusz. Ten otwór w samym środku kompozycji przedstawiony tu został jako „dziura" – nie tylko jako „prześwit" dla wzroku podglądaczy, ale jak rzeczywista dziura w rysunku: kompletnie biała, różna kolorem od tonacji papieru. Ma rację Walter Liedtke uważając, że rysunek ten musiał być projektem zewnętrznej ścianki kasety perspektywicznej, a „dziura" w rysunku określała rzeczywisty otwór, przez który miano spoglądać w jej wnętrze.[405]

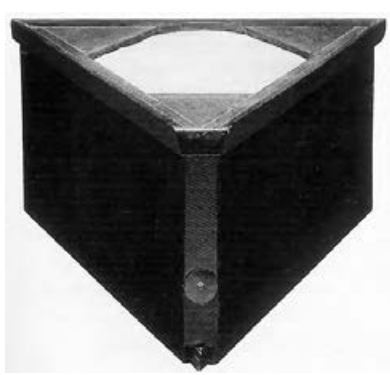
Rysunek Bramera jest doskonałym symptomem holenderskiego, zwłaszcza delfckiego, modusu obrazowania, opartego na zasadzie podglądania czy wręcz „podglądactwa". Do tej sfery owego *doorsien* – zaglądania do wnętrza i podglądania (termin używany już przez van Mandera)[406] – należą tak obrazy z iluzyjną zasłoną, np. obrazy Maesa z podsłuchującymi służącymi (tabl. 44), igrające z widzem liczne dzieła Rembrandta (np. rycina *Ledikant* – il. 135), jak i kasety perspektywiczne, wprowadzone w Delft przez Carela Fabritiusa, po jego odejściu z amsterdamskiej pracowni Rembrandta.

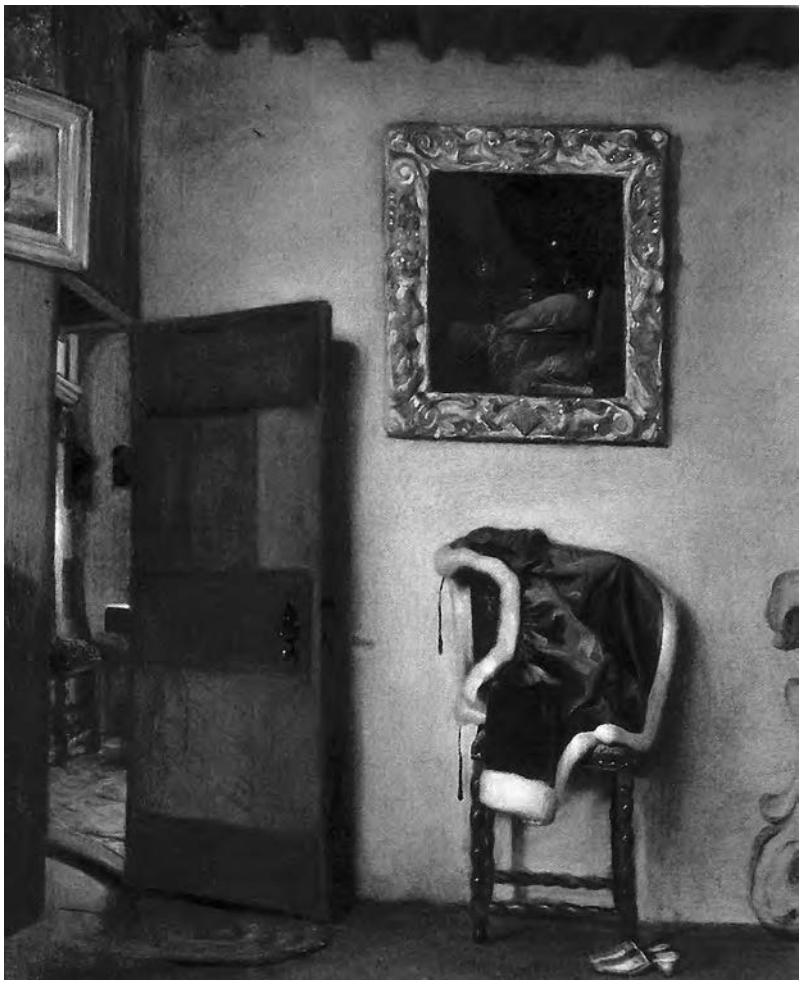
Zabawa dla podglądaczy: kasety perspektywiczne

136. Samuel van Hoogstraten, kaseta perspektywiczna, ok. 1655–1660, The National Gallery, Londyn – **zob. tabl. 47**

Pierwsze kasety perspektywiczne powstały w Holandii w 1652 roku jako dzieła Carela Fabritiusa (il. 137)[407] i były wyrazem iluzjonistycznego profilu malarstwa delfckiego epoki Fabritiusa, Vermeera i Pietera de Hoocha. Do najbardziej popularnych kaset perspektywicznych[408] należą te wykonane przez Samuela van Hoogstratena, niegdysiejszego ucznia Rembrandta i warsztatowego towarzysza Fabritiusa, malarza, który po pobycie w świecie dworskim (Wiedniu, Rzymie, Londynie i Hadze), osiadł w prowincjonalnym Dordrechcie, swym rodzinnym mieście. Poeta i teoretyk sztuki, parał się malarstwem różnych tematów i rodzajów. Malował sceny rodzajowe z eleganckimi towarzystwami, obrazy religijne, fantazje architektoniczne, lecz najbardziej wsławił się dzięki przedstawieniom w typie *trompe-l'oeil*, sztuczkom perspektywicznym i optycznym oraz *perpektiefkasjes*. Zwiedzający londyńską National Gallery z fascynacją zaglądają do wnętrza eksponowanego tam pudła perspektywicznego, powstałego około 1655–1660 roku (il. 136).[409] Do owego podglądania zachęcają ich alegorie na zewnętrznych ścianach kasety, inspirowane Seneką: *Miłość Sztuki*, *Miłość Bogactwa* i *Miłość Sławy*. Na ściance wierzchniej Wenus z Kupidynem widziani są w łożu, ukazani w anamorfozie optycznej. Spoglądamy do wnętrza przez otwory umieszczone w dwóch ściankach kasety. W środku umieszczone są świadomie „połamane" perspektywicznie widoki, które prostują się i składają w całość dopiero przy patrzeniu przez owe dziurki wglądowe na bokach pudła. W rezultacie zyskujemy wrażenie absolutnie doskonałej wielowymiarowości pomieszczeń bogatego, mieszczańskiego domu oraz iluzjonistycznej gry światła i powietrza we wnętrzu. Gdzieś w kącie dziewczyna czyta w skupieniu miłosny list, a przez okno zagląda kawaler. Na jednej ze ścian zwisa z wieszaka strój i broń niewidocznego kochanka. A w głębi rozpościera się wielkie łoże, z uchyloną zapraszająco kotarą... Erotyczne napięcie w prawie pustym domu – oto, co podrażniać ma ciekawstwo, ba: swoisty, perwersyjny *voyeryzm* widza.

137. Carel Fabritius, *Widok placu przed Nieuwe Kerk w Delft ze straganem sprzedawcy instrumentów muzycznych*, 1652, The National Gallery, Londyn, oraz rekonstrukcja kasety perspektywicznej – **zob. tabl. 48**





138. Cornelis Bisschop (d. przypisywane Hendrickowi van der Burchowi), *Wnętrze izby*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

Zachowało się na świecie zaledwie sześć takich kaset perspektywicznych.[410] Kasety Fabritiusa, Hendricka van Vlieta, Pietera Janssensa Elingi i van Hoogstratena były kunsztownymi zabawkami, ale i demonstracją optycznej wiedzy, połączonej z wirtuozerią malarską ich twórców. W tym to pomyśle tkwi ciągle manierystyczna zasada gry z widzem, gry na wpół rozrywkowej, na wpół poważnej – przez uświadamianie odbiorcy sprawności artysty magika i maga.

Czasem resztki dawnych kaset perspektywicznych kryją się w przechowywanych w muzeach obrazach. Jest to nie tylko rozpoznany przypadek Fabritiusa, inicjatora gatunku (*Widok placu przed Nieuwe Kerk w Delft ze straganem sprzedawcy instrumentów muzycznych*, 1652, Londyn, National Gallery – il. 137)[411], ale także – jak sądzę – *Wnętrza izby* z berlińskiej Gemäldegalerie, zapewne autorstwa Cornelisa Bisschopa, przypisywanego dawniej Hendrickowi van der Burchowi.

Dziwne krzywizny załamań optycznych, jak też nachalne eksponowanie określonych sprzętów – luster, obrazów, krzeseł, ustawionych „przeciwko sobie", dają się wyjaśnić przeznaczeniem tego obrazka do wnętrza kasety perspektywicznej (il. 138).

Holenderskie kasety perspektywiczne przedstawiają zawsze proste motywy codzienności. Ich celem jest skrajny naturalizm, najwierniejsze i najbardziej sugestywne odbicie realnej przestrzeni. Mają być instrumentem doskonałej imitacji. Dlaczego owe instrumentalnie świetne zabawki łudzenia widza nie wyszły poza czystą imitację rzeczywistości, tej namacalnej i codziennie dostępnej? Dlaczego w kasetach perspektywicznych nie oglądamy nigdy historii, alegorii, portretów? Oto pytanie. Czy znów chodziło o nadanie – poprzez efekt nagłego „odsłonięcia" – wyższego sensu zwyczajnym widokom, należącym wszak do kategorii *parerga*? O symbolikę „świętego" porządku świata domowego, zamkniętego w czterech ścianach, zacnego życia „w zaciszu domowym" (*thuis*)? Ale, z kolei, jakże w tym przesłaniu miałyby się mieścić moralnie naganne flirty pozamałżeńskie, jakie obserwujemy w *perspektifkas* van Hoogstratena z Londynu (il. 136), gdzie przecież odkrywaliśmy perwersyjne aluzje erotyczne?... Czy w przypadku obrazu Fabritiusa (il. 137) lub kaset z *kerkinterieurs* (zob. il. 7) chodziło o usankcjonowanie pozornie nie mającego znaczenia widoku kościoła i przekształcenia go w symbol wspólnoty patriotycznej? W dziele Fabritiusa jest nim Nieuwe Kerk w Delft – słynne *templum nationis* z czczonym przez całą społeczność niepodległych Niderlandów nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego. Znamienne jest, że motyw tego narodowego monumentu pojawia się – jak to widzieliśmy – na wielu obrazach z gatunku *kerkinterieurs*, tak często wykorzystujących triki optyczne (o tym problemie patrz rozdz. III.2: *Kerkinterieurs*).

Rembrandt: wyjście z kadru. Wizerunki w ramie, niszy, oknie, drzwiach lub za parapetem

Wiemy już, że to Rembrandt odpowiada w sztuce holenderskiej za szerokie rozpropagowanie idei gry obrazu z widzem. Zabieg „przebicia lica" pojawia się w jego obrazach w okresie amsterdamskim około roku 1639. Sama jednak zasada „rozmowy z patrzącym" jest wszakże wcześniejsza.

Gdy w 1632 roku mistrz maluje *Portret Amalii van Solms* (Paryż, Musée Jacquemart-André)[412], musi się dostosować do wcześniejszego, powstałego w 1631 roku, *Portretu księcia Fryderyka Henryka Orańskiego* Gerrita van Honthorsta (Haga, Huis ten Bosch), tak by powstała para wizerunków, *pendants* (il. 12–13). Musi zatem przejąć od Honthorsta motyw kartuszowego obramienia wizerunku. Ten iluzyjnie kamienny kartusz jest pierwszym w twórczości Rembrandta motywem, syg-

139. Rembrandt, tzw. *Wielkie Wskrzeszenie Łazarza*, ok. 1631/1632, akwaforta

nalizującym istnienie bariery między sferą wyobrażenia a sferą widza. Brak tu jednak nadal komunikacji między obydwoma obszarami; przestrzeń obrazu pozostaje zamknięta, wyodrębniona z przestrzeni obserwatora – zgodnie z albertiańską zasadą obrazu. Niemniej, samo wprowadzenie kartusza uzmysławia widzowi istnienie lica obrazu. Arkadowa rama w portretach Rembrandta pojawia się już w 1631 roku – na rysunkowym *Autoportrecie* z londyńskiego British Museum[413], a potem w 1634 na rysunku *Portret mężczyzny w fotelu* z prywatnej kolekcji nowojorskiej.[414] Lico przedstawienia ujawnia się także w mo-

140. Rembrandt, *Minerwa*, ok. 1631, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

numentalnej rycinie *Wskrzeszenia Łazarza* (ok. 1631–1632 – il. 139), gdzie artysta obwiódł ukazaną scenę szeroką, ciemną ramą – arkadą, która nadaje graficznej kompozycji pozór obrazu ołtarzowego. Łokieć Chrystusa wystaje w kierunku widza, ale nie tworzy to efektu „przebijania" lica, bo cała postać zwraca się w głąb sceny, odwrócona tyłem od widza. Odwrotną zasadę kompozycji zastosuje Rembrandt w *Minerwie* z ok. 1631 roku (Berlin, Gemäldegalerie – il. 140)[415]: postać odwrócona jest plecami do widza, ale niemal ostentacyjnie kieruje ku niemu twarz, a jej świdrujące spojrzenie zdaje się szukać porozumienia z patrzącym na obraz. Oto mistrz uświadamia sobie potrzebę „rozmowy z odbiorcą": odwraca całą kompozycję od widza, poza samym spojrzeniem figury.[416] Intuicyjną potrzebę wciągania widza w obszar obrazu wyczuwamy w arcydziełach mistrza z pierwszej połowy lat trzydziestych: w omówionej już *Lekcji anatomii doktora Tulpa* (1632 – tabl. 30) czy w *Danae* z Ermitażu (1636) – a to dzięki efektowi wyciągniętej ku odbiorcy ręki, iluzyjnie zawisłej w powietrzu i ściągającej uwagę na to, co wyznacza sens sceny (w przypadku Danae – gest przyzywania i przyjmowania boskiej iluminacji, w przypadku *Lekcji anatomii* – symbol ręki ludzkiej jako sprawczyni działań człowieka, tu: występnych „rękoczynów", jak i *manus Dei* jako twórczyni ludzkiego organizmu, mechanizmu boskiego, choć upośledzonego skazą grzechu).[417]

Z biegiem lat Rembrandt coraz silniej odczuwa konieczność stosowania retorycznej zasady perswazji – zasady wizualnego atakowania widza. W 1636 roku maluje dzieło szczególne (choć ów szczególny charakter obrazu nie został dostrzeżony przez badaczy): *Oślepienie Samsona* (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut – tabl. 4).[418] W stosunku do innych dzieł mistrza z tego czasu obraz uderza rozwiązaniem kompozycyjnym. Figury biblijnej sceny nie trzymają się proscenium, lecz właściwie wypadają z impetem z kadru przedstawienia: choć Dalila ucieka z kłębkiem włosów Samsona gdzieś w głąb obrazu, to cała reszta ukazanych tu postaci – filistyńscy żołdacy i sam Samson – została stłoczona w kłębowisko ciał, które wydają się wypadać z kadru ku patrzącemu. Niebagatelną rolę w tej kompozycji grają uchylone kotary (!) namiotu, zgodne z realiami starotestamentowej historii. Rembrandt rozciąga je od samego lica obrazu daleko w głąb. Pod nimi toczy się przestrzenna gra między niewyraźnym rozświetlonym tłem a obszarem widza, w który zdają się zwalać cielska Samsona i jego oprawców.

Ciągle jednak w tych obrazach nie dochodzi do przełamania „bariery lica". Dopiero w takich dziełach, jak *Dziewczynka z martwymi pawiami* (ok. 1639, Amsterdam, Rijksmuseum – tabl. 70)[419], elementy przedstawienia malarskiego zdają się wkraczać w przestrzeń widza. Mały wizerunek holenderskiego dziewczęcia kryje się daleko w głębi; dziewczynka spoziera nieśmiało zza parapetu okna. Przed nią rysuje się solidny kamienny glif okienny, a jeszcze bardziej z przodu – obszerna

okienna ława z ciałami upolowanych ptaków. Jeden z nich zwisa z pionowej ścianki glifu, drugi leży bezwładnie na półce najbliższej widzowi. Obraz zatem poświęcony jest grze w rozdzielanie przestrzeni – i zarazem owych podziałów łamanie. Kompozycja dzieli się wyraźnie na cztery strefy: tę najgłębszą, z wizerunkiem dziewczynki w mroku izby za oknem, tę środkową – z glifem okna, gdzie wisi ciało jednego pawia, dalej – tę bliższą nam, wyznaczaną przez ścianę elewacji oraz przez wystającą do przodu parapetową półkę z leżącym na niej drugim pawiem, wreszcie – tę, którą oznacza pionowa krawędź okiennej półki, po której spływa krew ze zwłok pawia i przez którą przewiesza się opadająca w dół główka ptaka. Ta ostatnia warstwa przestrzenna obrazu jest tożsama z licem dzieła, co akcentuje jeszcze sygnatura artysty, tu właśnie umieszczona. Warto też podkreślić fakt, że tak niebywale rozbudowana i skomplikowana gra przestrzeniami wprowadzona została przez Rembrandta nie w obrazie z gatunku wysokiego, np. historii biblijnej czy mitologicznej, czy też w portrecie, ale w gatunku zupełnie podrzędnym – w przedstawieniu łączącym typ studium fizjonomicznego (*tronie*) z typem martwej natury. Sam format malowidła – 145 x 135,5 cm – mówi jednak, iż nie chodziło tu o dzieło drobne, podrzędne, że autor nie traktował go jako przynależnego do pospolitej kategorii *parerga*. Może zatem, tworząc dzieło tak pokaźnych rozmiarów i z tak wykoncypowaną konstrukcją przestrzeni, chciał się okazać nowym Peirajkosem, którego sławi Pliniusz jako antycznego mistrza niskich rodzajów tematycznych?...[420]

141. Rembrandt, *Nicolaes van Bambeeck*, 1641, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Bruksela **– zob. tabl. 49**

Triumfem nowej koncepcji obrazu „atakującego" widza stanie się *Straż nocna* (*Wymarsz strzelców kompanii kapitana Fransa Banniga Cocqa*, 1642, Amsterdam, Rijksmuseum), gdzie cały tłum postaci wychodzi z ram obrazu na spotkanie odbiorcy, a ręka kapitana i halabarda porucznika najwyraźniej przebijają „szybę" lica.

To zjawisko najpełniej przejawia się u Rembrandta w jego ówczesnych portretach i autoportretach. W wizerunkach z około 1640 roku Rembrandt wprowadza iluzyjny parapet lub ramę, wyznaczające granicę przestrzeni – tej odmalowanej lub odrysowanej, i tej przyznanej widzowi. Dzieje się tak w rycinie *Mężczyzna w kapeluszu* (*Uczony z księgami* 1640/42), w parze portretów z 1641 roku: Nicolaesa van Bambeecka (Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) i Agathy Bas (Londyn, Buckingham Palace – il. 141–142)[421] czy słynnym *Autoportrecie* z 1640 roku (Londyn, National Gallery – tabl. 59).[422]

142. Rembrandt, *Agatha Bas*, 1641, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Buckingham Palace, Londyn **– zob. tabl. 50**

Londyński autoportret, omawiany szczegółowo w dalszym rozdziale, wart jest wspomnienia już tutaj. Poza artysty z łokciem wspartym na parapecie i przebijającym płaszczyznę lica – wprowadzona już w graficznym autoportrecie z 1639 roku (il. 167) – najwyraźniej nawiązuje do słynnych dzieł wielkich Włochów – do Tycjanowskiego *Portretu mężczyzny*, uchodzącego wówczas za wizerunek Ariosta (Londyn, National Gallery) oraz Rafaelowskiego *Portretu Baldassara Ca-*

143. Rembrandt, *Dziewczyna za ramą obrazu*, 1641, kol. Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie – **zob. tabl. 51**

144. Rembrandt, *Starzec przy pulpicie*, 1641, kol. Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie **– zob. tabl. 52**

stigliona (Paryż, Luwr), ale także do *Autoportretu* Dürera z 1498 roku (Madryt, Prado) (il. 168–171).[423] Przestrzenny trik iluzyjny ma tu przeto sens ostentacyjnej wypowiedzi adresowanej do odbiorcy: patrz widzu, otom ja, nowy Rafael, Tycjan, Dürer – ja, artysta łączący trzy wielkie wzorce artystyczne: tradycję florencko-rzymską, wenecką i północną!

To ujęcie figury ludzkiej, przechylającej się poprzez parapet i wpychającej się łokciem w przestrzeń widza, silnie oddziałało na twórczość uczniów Rembrandta. Było tak silnym wzorcem, że Govaert Flinck użył go jeszcze w obrazie powstałym w 1648 roku, w czasie gdy już uwolnił się od maniery *rembrandtesque* i opowiedział się po stronie flamizującego baroku – w *Wenus i Amorze* (Jerozolima, Israel Museum).[424] Iluzyjna rama – już nie parapet okna czy krawędź dolnych skrzydeł drzwi, ale właśnie rama obrazu – drewniana, połyskująca politurą, występuje w przedstawieniu *Dziewczyny za ramą obrazu* z 1641 roku (tzw. *Żydowskiej narzeczonej* z kolekcji Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie – il. 143). Dziewczyna opiera się obiema rękami na owej ramie, niejako wychodząc z kadru obrazu. Obraz ten, ostatnio uznany za pewne dzieło Rembrandta,[425] był – obok portretów van Bambeecka i Agaty Bas – wzorcem dla wielu wizerunków autorstwa Ferdinanda Bola. Bol stosował zabieg „wychodzenia" postaci z obrazu i motyw figury w oknie wielokrotnie, co najmniej w 12 kompozycjach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych.[426] Rozpoczął tę serię przedstawień tuż po wyjściu z pracowni Rembrandta, około 1641–1642 roku. Często nawiązywał w tych obrazach do londyńskiego *Autoportretu* Rembrandta z 1640 roku (jak w *Portrecie mężczyzny* z monachijskiej Alte Pinakotek – il. 145).[427] Wykonał też w początku lat czterdziestych kopie Rembrandtowych portretów van Bambeecka i Agathy Bas (obie sygnowane i datowane *Rembrandt 1641*, obie w zbiorach prywatnych).[428] Drugim pośród uczniów Rembrandta specjalistą od przedstawień postaci wyglądającej przez okno był Samuel van Hoogstraten, wprowadzając ten trik kompozycyjny w autoportretach, wizerunkach chłopców i młodych kobiet z drugiej połowy lat czterdziestych (il. 146).[429]

Motyw okiennej ramy, kotary i kobiety wychylającej się z obrazu ku widzowi, by z nim rozmawiać, wystąpił w interesującym ujęciu, niewątpliwie inspirowanym przez dzieła uczniów Rembrandta, w twórczości Bartholomeusa van der Helsta. W obrazie w lipskim Museum der Bildenden Künste (il. 147)[430] stara kobieta, oderwawszy się od lektury pobożnej książki, kieruje wzrok ku widzowi, mimika jej twarzy wyraźnie wskazuje, że coś do nas mówi. Wygiętą do tyłu ręką otwiera okiennicę, za którą rozciąga się szeroki świat: widzimy wielką przestrzeń nieba, słonecznego światła, chmury. Uchylona kotara przed oknem podkreśla otwarcie granicy między wnętrzem domowej izby a światem zewnętrznym. Swym gestem kobieta zdaje się uwalniać widza i jego uwagę, wzrok, uwięziony we wnętrzu izby. Nakazuje nam patrzeć na widok

otwierający się na zewnątrz. Zapewne chce nam powiedzieć, że w postrzeganiu tego świata winniśmy się kierować tym, co zawarte jest w tekście książki, którą właśnie czytała. A może chce ostrzec przed niebezpieczeństwami i pokusami zewnętrznego świata, grożącymi zburzeniem harmonii i skupienia, jakie rządzą cnotliwym życiem w zaciszu domowym? Oto więc prawdziwy dyskurs – między widzem a postacią obrazu, między przestrzenią domu a przestrzenią zewnętrznego świata, modelami życia aktywnego, *vie mondaine*, i życia poświęconego wartościom domowego ogniska, życia zamkniętego i bezpiecznego.

Poza kręgiem Rembrandta iluzyjna gra obrazu z widzem nabrała zatem nowych znaczeń. Pojawiała się w nowych ujęciach. I tak, na przykład, rama nie była już iluzyjnie wciągana w obszar przedstawienia, lecz czasem samo przedstawienie „wchodziło" na ramę. *Portret młodego mężczyzny* Pietera Nasona z 1648 roku (Warszawa, Muzeum Narodowe – il. 148)[431] umieszczony był w pierwotnej ramie, która kontynuowała trik iluzyjny, wprowadzony w przestrzeni obrazu. Lewa ręka mężczyzny nie tylko opiera się na wąskim pasie parapetu, wyznaczającym lico przedstawienia, ale i „wchodzi" na rzeczywistą, przedmiotową ramę. Na jej dolnej listwie zostały bowiem namalowane końcówki palców. Wrażenie przełamania bariery między obrazem a widzem potęguje jeszcze iluzyjny efekt wystawania łokcia prawego ramienia oraz spojrzenie mężczyzny utkwione w odbiorcy. Dzięki tej natarczywości spojrzenia oraz gestowi drugiej ręki, wskazującej coś poza kadrem wyobrażenia (może drugą postać, kobietę, żonę na niegdysiejszym *pendant*, a może miejsce w pejzażowym tle) mężczyzna w portrecie Nasona najwyraźniej rozmawia z widzem. I nie jest obojętne, że ów dialog rozgrywa się w drugiej połowie lat czterdziestych, w 1648 roku, gdy pomysły Rembrandta na wizerunek przemawiający do widza z lat około 1639–1646 spopularyzowały się już w sztuce holenderskiej.

Pomysł, by na prawdziwej ramie kontynuować kompozycję obrazu, ma zresztą w północnych Niderlandach dość starą tradycję. Przytaczaliśmy już przykład „porfirowej" ramy *Zwiastowania* Jana van Eycka z Museo Thyssen-Bornemisza. Podobnie rzecz się ma w dziele naśladowcy van Eycka, powstałym w ostatniej ćwierci XV wieku i być może kopiującym oryginał mistrza, a w każdym razie powtarzającym jego koncept – w *Portrecie mężczyzny z goździkiem* (Berlin, Gemäldegalerie): wysunięta ku widzowi dłoń rzuca tam cień na ramę.[432] W maleńkim *Dyptyku Jeana de Matherona* (Paryż, Luwr), złożonym z portretów króla René d'Anjou i Jeanne de Laval, wykonanym około 1475–1480 roku przez Nicolasa Fromenta, malarza niderlandzko-pikardyjskiego, czynnego w Langwedocji i Prowansji – dłoń króla, trzymająca różaniec, opiera się o brzeg iluzyjnej ramy, na której wymalowany został dalszy ciąg modlitewnego sznura.[433] Obrazów z palcami dłoni, jak u Nasona, malowanymi kontynuacyjnie na ramie, czy to rzeczywistej, czy fikcyjnej, jest w sztuce niderlandzkiej XV–XVI

145. Ferdinand Bol, *Portret mężczyzny*, lata czterdzieste XVII w., Bayerische Staatsgemäl- desammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

146. Samuel van Hoogstraten, *Dziewczyna w oknie*, Chicago Art Institute

147. Bartholomeus van der Helst, *Kobieta w oknie*, Museum der Bildenden Künste, Lipsk

wieku całkiem sporo.[434] Przykładem jest *Portret mężczyzny z rękawiczkami* z około 1520 roku, przypisywany (mało przekonująco) Jacobowi van Utrecht (Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum – il. 149).[435] Drewniana rama jest polichromowana tak, by imitować powierzchnię i żyłkowania marmuru, materiału rzadkiego na Północy i kosztownego, co podnosi rangę obrazu i osoby na tym wizerunku.[436] Na dolnej listwie namalowane zostały końcówki rękawiczek, trzymanych przez portretowanego w dłoni. Trik ten daje złudzenie wystawania tej dłoni przed lico wyznaczone wewnętrznym profilem ramy, złudzenie włączania się postaci w obszar widza. Zarazem, dzięki temu motywowi i poprzez dwuznaczność materiału (rzeczywiste drewno – malowany marmur), rama – przedmiot zostaje wciągnięta w obraz, w obszar malarskiego przedstawienia. Obalona zostaje więc umowna „granica estetyczna" między obrazem a odbiorcą.[437]

148. Pieter Nason, *Portret młodego mężczyzny*, 1648, Muzeum Narodowe w Warszawie

Koncepcja obrazu mówiącego do widza była przydatna i nader właściwa zwłaszcza w wizerunkach kaznodziejów i retorów, portretowanych przez Rembrandta. Szczególnie wyrazistym przykładem jest akwaforta z 1646 roku – pośmiertny *Portret Jana Cornelisz.'a Sylviusa* (1564–1638; il. 150)[438], gdzie amsterdamski predykant wychyla się z owalu ramy ku widzowi, a księga przezeń trzymana oraz prawa jego dłoń, wyciągnięta w geście oracji, przenikają w obszar patrzącego i rzucają cień na lico ryciny. Ułożony wierszem przez Caspara Barlaeusa napis pod wizerunkiem głosi m.in. pochwałę Sylviusa jako mistrza wymowy, oratora szerzącego pobożność swymi kazaniami. A dodatkowy dwuwiersz poety Petrusa Scriveriusa brzmi: „Nie mogłem lepiej wyobrazić talentów owego człowieka. Próbowałem podążyć za nim, lecz daremnie – w słowach." Rycina włącza się zatem w dysputę na temat relacji słowo–obraz, którą podjął Rembrandt już w 1641 roku w graficznym i malarskim *Portrecie kaznodziei mennonickiego, Cornelisa Claesz.'a Anslo* (Berlin, Gemäldegalerie – il. 151).[439] Łącznikiem między przestrzenią modela a przestrzenią widza staje się słowo, wyrażone gestem przemowy – *sermocinatio*. Rozmowa obrazu i przedstawionego w nim oratora z patrzącym jest zupełnie dosłowna, bo słowna. I zarazem obrazowa. Widz nie tylko patrzy i widzi kaznodzieję, ale go słucha i słyszy. (Mamy tu więc do czynienia z grą zmysłów przypominającą tę z obrazu Nicolaesa Maesa *Podsłuchująca*, tyle że prowadzoną całkiem poważnie). W pradawnym, sięgającym co najmniej czasów Platona, sporze o pierwszeństwo zmysłów słuchu i wzroku w poznawaniu świata oraz epistemologiczną wartość słowa i obrazu[440], Rembrandt opowiada się za ich współzależnością i równorzędnością w komunikacji z odbiorcą.

149. Jacob van Utrecht?, *Portret mężczyzny z rękawiczkami*, ok. 1520, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia

Typ medalionowego wizerunku z iluzyjną owalną ramą, przez którą dłoń modela przenika w obszar widza, poza obraz – nie był wynalazkiem

Spes mea Christus. Johannes Cornelij Sylvius Amstelodamobat: functus S.S. Ministerio ann. 45. et 6. mens. in Frisia in Franequer et Friesland ann. 41. in Bale et Harich uxorem L. Alysium ann. 4 duxit
Natus Amstelodami ann. 28. et 6. mens. ibidemq; obijt an. 1638. 19. Novembr. natus ann. 74.
Cuius adorandum docuit Facundia Christum.
Et populis veram pandit ad astra viam.
Talis erat Sylvi facies. audivimus illum
Amstelijs ista civibus ore loqui.
Hoc Frisijs praecepta dedit; pietasq. severo
Religioq. diu vindice tuta stetit.
Praeluxit, veneranda suis virtutibus, aetas.
Eruditq. ipsos fossa senecta viros.
Simplicitatis amans fucum contemsit honesti.
Nec sola voluit fronte placere bonis.
Sic statuit: Jesum vita meliore doceri
Rectius, et vocum fulmina posse minus.
Amstela, sis memor extincti, qui condidit urbem
Moribus, hanc ipso fulsit ille Deo.
C. Barlens.
Haud amplius degredico illius dotes,
Quas aemulor, frustraque persequor versu.
P. S.

150. Rembrandt, *Portret Jana Cornelisz.'a Sylviusa*, 1646, akwaforta

Rembrandta. Portret w owalnej ramie bądź kartuszu jest dobrem powszechnym sztuki niderlandzkiej 2 połowy XVI wieku, popularnym zwłaszcza w grafice i rysunku (np. u Goltziusa). Motyw zaś dłoni wychylonej przez to obramienie ku odbiorcy bardzo wcześnie wystąpił w sztuce holenderskiej; po raz pierwszy bodaj w *Portrecie Jana Pietersz.'a Sweelincka*, namalowanym przez Gerrita Pietersz.'a w 1606 roku (Haga, Gemeentemuseum – il. 152).[441] Ten amsterdamski malarz przedstawił tu swego brata, słynnego kompozytora i organistę. Wprowadzenie gestu dłoni wysuniętej przed lico owalnej ramy ku malarzowi i widzowi ma

151. Rembrandt; *Portret Cornelisa Claesz.'a Anslo*, 1641, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin **– zob. tabl. 53**

152. Gerrit Pietersz., *Portret Jana Pietersz.'a Sweelincka*, 1606, Gemeentemuseum, Haga, fragment

153. Frans Hals, *Portret Petrusa Scriveriusa*, 1626, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork – **zob. tabl. 54**

więc uzasadnienie bardzo osobiste w relacji rodzinnej modela i autora. Brat portretuje brata – i niejako rozmawiają ze sobą. Dialog ów, wyrażony gestem, znosi barierę ramy i lica obrazu, łączy przestrzenie: realną i wyobrażoną, wreszcie: pozwala widzowi, o ile ten zna relację pokrewieństwa między autorem a modelem, wejść w rolę brata-malarza i „podjąć rozmowę" ze Sweelinckiem.

Podobny gest połączony z motywem iluzyjnej owalnej ramy pojawiał się wielokrotnie w malarstwie Fransa Halsa. Najwcześniejszy znany przykład pochodzi z około 1615 roku: *Portret młodzieńca* w Brooklyn Museum w Nowym Jorku.[442] W 1626 roku zaś Hals sportretował Petrusa Scriveriusa, słynnego poetę, filologa i historyka haarlemskiego, działającego głównie w Lejdzie (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art – il. 153).[443] Dłoń trzymająca zdjętą rękawiczkę – symbol elegancji i wysokiego statusu patrycjuszowskiego – spoczywa na dolnym brzegu medalionowej ramy, przekraczając lico obrazu. Przypomnijmy, że to właśnie Scriverius był autorem jednego z tekstów na rycinie Rembrandta z perorującym Sylviusem. Obaj ci współcześni sobie, wybitni humaniści dobrze się niegdyś znali, a Rembrandt musiał o tym wiedzieć, bo Sylvius był członkiem rodziny – starszym kuzynem Saskii i jej opiekunem prawnym. Rembrandt znał też samego Scriveriusa, jeszcze z czasów lejdejskich. W momencie powstania portretu w 1626 roku Scriverius mieszkał w Lejdzie od prawie trzydziestu lat i obracał się nie tylko w środowiskach naukowo-humanistycznych, ale też artystycznych, tak w Lejdzie, jak i w rodzinnym mieście Halsa, Haarlemie, które stale odwiedzał. Na pewno był tam w tymże 1626 roku, w związku ze śmiercią rodziców oraz przygotowaniami do wydania książki Samuela Ampsinga o historii Haarlemu (1627). W Lejdzie Scriverius mieszkał na jednej ulicy, aan Nieuwe Rijn, dom w dom z Isaackiem van Swanenburgiem, ojcem Jacoba, pierwszego nauczyciela Rembrandta, i był blisko zaprzyjaźniony z tą rodziną. W chwili śmierci posiadał dwa obrazy Rembrandta, prawdopodobnie *Ukamienowanie św. Stefana* (1625, Lyon, Musée des Beaux-Arts)[444] i być może *Scenę historyczną* (*Palamedes przed Agamemnonem*?, *Karol V i przedstawiciele miast Związku Szmalkadzkiego*?)[445] z lejdejskiego Museum De Lakenhal (1626).[446] Jest przeto wielce prawdopodobne, że Rembrandt świadomie sięgnął po wzór do kompozycji Halsa z 1626 roku, której nawet nie musiał znać bezpośrednio, skoro rozpowszechnił ją Jan van de Velde Mł. w miedziorycie z tegoż roku. Mógł mu to doradzić choćby i sam Scriverius lub też Caspar Barlaeus, autor głównego wiersza wypisanego pod ryciną z Sylviusem, amsterdamski humanista, który dobrze znał Scriveriusa z okresu swych studiów na uniwersytecie lejdejskim.

Ręka wychodząca przed owal ramy pojawiła się w portretach Halsa ponownie w 1627 roku, w *Portrecie Johannesa Acroniusa*, teologa i kaznodziei haarlemskiego, oraz w *Portrecie mężczyzny*, identyfikowanego dawniej jako kapitan gwardii św. Jerzego, Nicolaes Le Febure (oba znane z kopii w Berlinie, Gemäldegalerie). Ten drugi obraz, zresztą tak

jak portret Scriveriusa rytowany przez Jana van de Velde Mł., mógłby być źródłem bezpośredniej cytaty – retorycznego gestu ręki w Rembrandtowskim wizerunku Sylviusa. Również dzięki miedziorytowi Adriaena Mathama oraz licznym replikom i kopiom musiał być znany Rembrandtowi zaginiony *Portret Pietera Christiaensz.'a Bora*, słynnego historyka haarlemskiego (1559–1635) z 1634 roku, gdzie uczony wyciąga przez ramę rękę z piórem, gotową do pisania.[447]

Inną rozmowę z odbiorcą prowadził Rembrandt w *tronies* z wizerunkami kobiet w oknie. Stworzył takich wyobrażeń na tyle dużo, że stały się one swoistym *locus communis* w literaturze o sztuce. Admirator Rembrandta z końca XVII wieku i propagator jego dokonań w akademii francuskiej, Roger de Piles, opowiada następującą anegdotę, bawiąc się najwyraźniej Rembrandtowymi „dialogami" z widzem: „Miał on [Rembrandt] pewną służącą, wielce gadatliwą. Namalowawszy jej wizerunek, wystawił go w oknie, skąd zwykła ona była prowadzić długie rozmowy. Sąsiedzi brali obraz za nią samą i próbowali podjąć rozmowę, lecz po dłuższych zagadywaniach, kiedy to nie odpowiadała ni słowem, zaskoczeni tym nienaturalnym jej milczeniem, odkrywali swą pomyłkę."[448] De Piles sam był właścicielem takiej *Służącej* zwanej *La Crasseuse de Rimbrandt* (1651), identyfikowanej z *tronie* w sztokholmskim Nationalmuseum.[449] Do tego typu przedstawień należą też *Dziewczyny w oknie* w Dulwich Picture Gallery (1645 – il. 154) i w National Gallery w Waszyngtonie (1651)[450], *Dziewczyna w łożu* (*Sara oczekująca Tobiasza*?), uchylająca kotarę i wysuwająca głowę ku widzowi, obraz z około 1645 roku w Edynburgu (National Gallery of Scotland)[451], jak też rysunek *Zamyślonej dziewczyny* w muzeum sztokholmskim.[452] Dodajmy do tego jeszcze parę obrazów Samuela van Hoogstratena: *Dziewczynę* oraz *Chłopca* wyglądających przez otwartą okiennicę drzwi (Chicago Art Institute – il. 146 – i Ermitaż, St. Petersburg).[453] Ów wzorzec przedstawienia kobiety w oknie, zaczepiającej widza, wprowadził zresztą Rembrandt znacznie wcześniej, w końcu lat trzydziestych – w rysunku *Saskia w oknie* z Rotterdamu (Museum Boymans-van Beuningen).[454]

154. Rembrandt, *Dziewczyna w oknie*, 1645, Dulwich Picture Gallery **– zob. tabl. 55**

W innym kontekście zabieg przekraczania bariery lica wystąpił w *Lekcji anatomii dra Johannesa Deymana* – na rysunku w Rotterdamie (Museum Boymans-van Beuningen – il. 155) oraz na obrazie z 1656 roku w Amsterdamie (depozyt Rijksmuseum w Amsterdams Historisch Museum). Na rotterdamskim rysunku Rembrandt naszkicował ramę, która miała ujmować obraz, nieco przypominającą iluzyjną ramę *Świętej Rodziny* w Kassel czy tę projektowaną dla berlińskiego *Kazania św. Jana Chrzciciela* na rysunku z Luwru. Rama ta rygorystycznie więzi ukazaną scenę, dopiero w wersji malarskiej (tabl. 31) ujawnia się gra z widzem – poprzez brutalne, wnoszące ładunek drastycznej ekspresji, wysunięcie stóp zwłok przed lico obrazu, lico zaznaczone krawędzią anatomicznego

155. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Johannesa Deymana*, 1656, rysunek, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

stołu, na którym malarz umieścił swą sygnaturę. To, zresztą, u niego prawidłowość: postawienie sygnatury na tym elemencie przedstawienia, które najbliższe jest widza i wkracza w jego obszar. Kompozycja skupiona na ostentacyjnym wyeksponowaniu, wysunięciu ku widzowi zwłok – z ich trupią cielistością, z brudnymi nogami, z otwartą jamą brzucha, rozciętego pod kolebką żeber – niewątpliwie kojarzyć się ma z całą przewrotnością wymowy, ze słynnymi wizerunkami martwego ciała Chrystusa, począwszy od obrazu Andrei Mantegni w mediolańskiej Brerze po *Opłakiwania* Rubensa (1614, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum oraz Liechtenstein-Museum; Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)[455] i z uderzającym w nich ostrym skrótem perspektywicznym.

Autoportret jako optyczna gra z widzem: prawda i fałsz lustra

Każdy autoportret malarza jest sam w sobie grą optyczną z widzem, bo jest dwojakim odbiciem zwierciadlanym, dwojakim *Spiegelbild*. Zwrócił na to uwagę Ernst van de Wetering w doskonałym artykule o funkcjach i znaczeniach autoportretów Rembrandta (1999).[456] Podawany przez niego przykład autoportretu Johannesa Gumppa z 1646 roku (Florencja, Uffizi – il. 156) – wprawdzie nie malarza niderlandzkiego, lecz Tyrolczyka z Innsbrucku, czynnego we Włoszech[457] – ilustruje doskonale przebieg powstawania wizerunku malującego siebie artysty. Musi on używać lustra, obserwuje w nim swoją twarz, przenosi rys po rysie na płótno czy deskę, ale musi pamiętać, że jeśli przedstawia się na tym obrazie z pędzlem, to musi dokonać zwierciadlanego odwrócenia rąk: prawa (a w lustrze lewa) winna trzymać pędzel. Autoportret jest zatem zwierciadłem w podwójnym znaczeniu: metaforycznym, bo jako obraz „odbija" widok postaci, i dosłownym, bo tak jak zwierciadło odwraca kierunki i strony tego, co widać naprawdę, wobec tego, co widać w pomocniczym lustrze. Do tego – jak to obserwujemy na obrazie Gumppa – w tej pierwszej swojej funkcji autoportret „kłamie", bo wcale nie oddaje stanu widocznego w naturze: malarz przenosi widok z lustra wraz z jego odwróceniem stron prawej i lewej; maluje lustro, a nie widok z natury. Gdy zaś dojdzie do przedstawiania rąk (czego jeszcze nie widać w przypadku autoportretu Gumppa), odwrócenie stanie się podwójne: najpierw to w lustrze, potem to na obrazie. Oto techniczny problem, który siłą rzeczy czyni z autoportretu przedmiot podwójnej ułudy.

Jak zauważa Victor Stoichita[458], w obrazie Gumppa – a właściwie: w i przed obrazem – autor pojawia się nie trzykrotnie (widziany w wirtualnym lustrze od tyłu „jak żywy", w namalowanym lustrze i na malowanym przezeń płótnie), ale aż czterokrotnie. Sytuacja przed-

156. Johannes Gumpp, *Autoportret*, 1646, Gallerie degli Uffizi, Florencja

stawiona na tym autoportrecie sugeruje bowiem, a wręcz narzuca obecność obserwatora, który „zagląda" przez ramię przedstawionemu tu malarzowi, podglądając go przy pracy. Tym obserwatorem jest nie tylko widz, ale przecież i sam autor, który maluje siebie malującego siebie. Tylko wtedy, gdy on zakończy pracę, będzie go mógł zastąpić widz w pozycji owego obserwatora obrazu. Stoichita podkreśla, że różne modi obecności autora zaznaczone są we florenckim wizerunku Gumppa w świadomie zróżnicowanych formach, w odmiennych formatach. Zwierciadło jest ośmiobokiem, płótno na sztalugach – pionowym prostokątem, właściwy obraz – tondem. Dodajmy do tego nieformatową, nieograniczoną przestrzeń zewnętrzną, tę, w której znajduje się obserwator. Dawna interpretacja obrazu dokonana przez Hansa-Joachima Rauppa jako „Spannungsverhältnis zwischen Spiegelreflex und künstlerischem Abbild" (napięcia między odbiciem w zwierciadle a wizerunkiem artystycznym), jako ukazanie przeciwieństwa *Spiegelbild* i *Bildnis*[459], które rzekomo ukazują twarz modela w różny sposób, nie da się utrzymać, bo w istocie chodzi o podobieństwo, nawet tożsamość imitacji w obu mediach: wizerunki w lustrze i na malowanym płótnie są identyczne, a samo odwrócenie stron nie zostało tu jeszcze

pokazane: artysta nie przystąpił jeszcze do malowania torsu, ramion i rąk. Tę trudność ma jeszcze do pokonania. Świadczy o tym emblematyczny, wzięty z opisu alegorii *Contrasto* w *Iconologii* Cesarego Ripy (1593, wyd. ilustr. 1603), motyw w tle: kot prycha na szczerzącego nań kły psa. Jak pies i kot są domowymi zwierzętami, tak odbicie w lustrze i wizerunek na obrazie są odwzorowaniami natury. Dopiero, gdy się spotykają, następuje konflikt – jak ten między zwierciadlanym, odwróconym odbiciem a stanem rzeczywistym (a nie, jak pisze Raupp, obrazem-portretem, *Bildnis*), który to konflikt musi rozwiązać autor w malowanym właśnie obrazie. To ów obraz rozstrzyga spór między widzialną rzeczywistością a widokiem w lustrze. To obraz ma ujawnić prawdę. Dzieło Gumppa jest zatem wykładem o szlachetnym pokonywaniu trudności (*difficoltà*) przez malarza imitującego naturę, a zwłaszcza tworzącego własny wizerunek. Do uwag Rauppa i Stoichity trzeba dodać jeden aspekt, którego obaj nie uwzględnili. Malując swój wizerunek w namalowanym lustrze, a potem ten na namalowanym płótnie – czyli oba „obrazy w obrazie" – Gumpp musiał użyć rzeczywistego lustra. To jednak nie powodowało jeszcze konieczności odwracania widoku stronami. Gdy jednak malował siebie jako „prawdziwą" postać (osobę artysty w pracowni, przed sztalugą), musiał użyć dwóch przeciwstawionych sobie luster, by zobaczyć to, czego normalnie nie widzi – siebie od tyłu. W ten sposób w proces powstawania florenckiego autoportretu włączone zostało nie uwidocznione w przedstawieniu zwierciadło – meta-lustro, *meta-speculum*, którego odbiciem jest całościowy, finalny obraz. Oto cały ciąg technicznych i optycznych komplikacji: lustro namalowane, namalowany obraz w realnym obrazie, lustro odbijające widok w namalowanym lustrze, lustro odbijające tył postaci w drugim lustrze, obraz realny. I to właśnie tę świadomość komplikacji i technicznych trudności komentuje, jak sądzę, emblematyczny motyw psa i kota.

Trudność techniczna, polegała też na tym, że gdy artysta chciał pokazać siebie w trakcie pracy, a więc przynajmniej w ujęciu półfiguralnym, z narzędziami w obu rękach: z paletą w jednej i pędzlem oraz malsztokiem w drugiej, mógł wszak stosować tylko stosunkowo niewielkie lustra, jakie wówczas istniały. Te duże miały maksymalnie około 80 cm wysokości i były bardzo kosztowne. W środowiskach pozadworskich, rzemieślniczo-mieszczańskich, jak w przypadku artystów holenderskich, używano luster mniejszych, 50–60-centymetrowych. Dopiero w 1688 roku Bernard Perrot wynalazł metodę odlewania większych tafli szkła, umożliwiającą wytwarzanie wielkoformatowych zwierciadeł. W przypadku tych wcześniejszych, stosunkowo małych luster, artysta nie mógł ukazać siebie w całej postaci, bo musiałby oddalić się od tafli zwierciadła tak bardzo, że nie byłby w stanie oddać szczegółów koniecznych w portretowym wizerunku. Stąd też większość autoportretów z XV–XVII wieku to wizerunki głowy i ramion (a wtedy zanika

157. Rembrandt, *Autoportret z Saskią*, 1636, akwaforta

problem właściwego stronami przedstawienia rąk). I stąd też autoportret w półfigurze lub pełnofiguralny, z ukazaniem obu rąk, zwłaszcza zajętych malowaniem czy rysowaniem – był rzadszą formułą, ale i zarazem szczególnym wyzwaniem, świadectwem zmierzenia się z trudnością (wł. *difficoltà*) przyrodzoną temu gatunkowi artystycznemu i naturze lustra.

Rembrandt podjął to wyzwanie wielokrotnie. Tylko trzy wizerunki malarza są pełnofiguralne, ale żaden z nich nie należy do rozpatrywanej przez nas kategorii autoportretu przy pracy lub z narzędziami malarskimi. Obraz w Bostonie (Fine Arts Museum, ok. 1629 – il. 164)[460] nie jest *stricte* autoportretem, lecz uogólnionym przedstawieniem z gatunku „artysta w pracowni", bez żadnego szczegółowego studium fizjonomii, zaś obraz w paryskim Petit Palais – *Autoportret z pudlem* z 1631 roku (il. 176)[461] – nie ukazuje malarza przy pracy w jego warsztacie. Poza tym dłonie w tym ostatnim są ukryte: prawa założona do tyłu na wysokości pasa, lewa okryta grubą rękawiczką. Podobny zabieg ukrycia

158. Rembrandt, *Autoportet*, 1660, Luwr, Paryż

dłoni, zastosowany dla ominięcia problemu odwrócenia stron, występuje w autoportretach półfiguralnych, np. na rycinie z 1631–1633 ręce schowane są pod obfitymi fałdami płaszcza.[462] Trzecim pełnofiguralnym autoportretem jest rysunek z ok. 1650 roku w Rembrandthuis (Amsterdam)[463], ale tam obie ręce ukazane zostały identycznie i symetrycznie w geście wspierania się pod boki, rysy twarzy zaś pozostają bardzo szkicowe, jakby uchwycone z dużej odległości od lustra.

Że Rembrandt był praworęczny, dowodnie wykazuje kierunek szrafowań na jego rysunkach. Był wytrawnym grafikiem, toteż wydawałoby się, że powinien był łatwiej poradzić sobie z problemem odwrócenia stron prawej i lewej, naturalnym dla procesu powstawania

odbitki graficznej z płyty, na którą naniesiony zostaje rysunek. Tymczasem nie uniknął pułapki w akwaforcie *Autoportret z Saskią* z 1636 roku, gdzie zagubił się w wielokrotnym odwracaniu stron – poprzez odbicie w lustrze i następnie poprzez odbicie rysunku z płyty na papierze – i w rezultacie Rembrandt trzyma na tym wizerunku sztyft rysownika w lewej dłoni! (il. 157)[464] Poprawną sytuację znajdujemy natomiast w późniejszych autoportretach rysującego lub rytującego artysty: na rycinie z 1648 roku[465] i na akwaforcie z 1658[466], gdzie artysta rytuje na płycie akwafortowej prawą, jak należy, ręką. Ale znów na obrazie z 1660 roku w Luwrze (il. 158)[467] układ rąk jest nieprawidłowy, bo artysta – odwrotnie niż to być powinno – dzierży malsztok w prawej, a paletę z wiązką pędzli w lewej ręce, stojąc przed sztalugą (choć właściwie powinien siedzieć, wedle ówczesnego zwyczaju malarzy). W codziennej praktyce każdy praworęczny malarz trzyma paletę i malsztok w lewej dłoni, malsztokiem podpiera prawą z pędzlem, którym wodzi po licu zagruntowanego płótna czy deski. Tu jednak, być może, jest to odwrócenie stron świadome, informujące widza, że w istocie tematem nie jest tu sama praca malarza, lecz wizerunek jego zawodu i statusu z atrybutami profesji, a nie używanymi właśnie narzędziami. Tłumaczyć to może lepiej następny przykład autoportretu mistrza, szczególnie wymowny.

W późnym *Autoportrecie z dwoma okręgami* w londyńskim Kenwood House (ok. 1665–1669; il. 159)[468], Rembrandt trzyma malsztok, pędzle i paletę w jednej – znów lewej – dłoni, ale jest to całkowicie usprawiedliwione. Prezentuje się tu bowiem nie w trakcie samej pracy, ale w momencie, gdy ją przerwał i odwrócił się od widocznego w tle płótna z wyrysowanymi pędzlem dwoma kołami, zapewne symbolami perfekcji artystycznej. Teraz pozuje sam sobie, przenosząc rysy samej twarzy na właściwy (tj. realny, a nie ten wymalowany w tle) obraz, by potem, już tylko szkicowo, dodać utensylia malarskie – jedynie jako atrybuty swej profesji. Dzierżąc je wszystkie w lewej dłoni zdaje się sugerować, jakoby przełożył właśnie, po odejściu od wykonywanego dzieła, pędzle do drugiej ręki, a poprzez gest wsparcia na biodrze uwolnionej prawej dłoni podkreśla pełną godności postawę prezentowania się widzowi. Być może ta prezentacja ma go uczynić „nowym Giottem", o którym Vasari w *Żywotach* i van Mander w *Schilder-boeck* piszą, że gdy go poproszono, by przedstawił papieżowi próbkę swej niebywałej sprawności malarskiej, od jednego zamachu pędzla wyrysował idealne koło (i właściwie nie ma znaczenia to, że u Rembrandta koła nie są wykonane jedną linią, lecz zarysowane kolejnymi pociągnięciami pędzla, odcinek po odcinku – liczy się znaczeniowa intencja, a nie dokładność geometryczna i techniczna).[469] Pierwotnie, co ujawnia rentgenogram, Rembrandt chciał się tu przedstawić w trakcie pracy: zwrócony bardziej ku płótnu rozpiętemu na sztaludze, z pękiem pędzli

159. Rembrandt, *Autoportret z dwoma okręgami*, ok. 1665–1669, Ivegh Bequest, Kenwood House, Londyn – **zob. tabl. 56**

160. Rembrandt, *Autoportret w roli śmiejącego się Zeuksisa* (?), ok. 1662, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia – **zob. tabl. 57**

i malsztokiem w prawej ręce, podpierającym lewą, uniesioną z pędzlem ku licu malowanego właśnie obrazu w tle. Zapewne uznał jednak rezultat tego ujęcia za niepoprawny właśnie ze względu na odwrócenie stron i efekt nieprawdziwej leworęczności. Zmienił więc koncepcję na neutralną demonstrację swego statusu jako wybitnego malarza, prezentującego się widzowi z atrybutami swego zawodu.[470]

Ten sam przebieg miała praca nad tzw. *Autoportretem śmiejącego się Rembrandta* w Kolonii (Wallraf-Richartz-Museum) z około 1662 roku (il. 160).[471] Na rentgenogramie widzimy mistrza w trakcie tworzenia – zgarbionego i pochylonego ku licu malowanego właśnie obrazu, z ręką prowadzącą po nim pędzel. Nie sposób rozstrzygnąć, czy jest to lewa czy prawa dłoń; wydaje się, że jednak lewa.[472] Jakkolwiek by nie było, układ dłoni najwyraźniej nie zadowolił Rembrandta. Zmienił kompozycję, usunął dłonie z kadru obrazu; dodał wprawdzie malsztok, ale tak, by nie było wiadomo, w której ręce go trzyma. I przede wszystkim – wprowadził na ukazanym w trakcie malowania obrazie postać, którą większość badaczy interpretuje obecnie jako figurę starej kobiety; zresztą pod tytułem „Rembrandt malujący starą kobietę" dzieło wzmiankowane zostało po raz pierwszy w katalogu aukcji z 1758 roku i tytuł ten utrzymywał się aż po 1808 rok.[473] Albert Blankert odniósł do przedstawienia na obrazie kolońskim historię relacjonowaną za Marcusem Verrusem Flaccusem przez van Mandera, o tym, jak to słynny wielki mistrz antyku, Zeuksis, sam już stary, miał namalować portret starej, pomarszczonej kobiety, która chciała upamiętnić swą twarz i, w domyśle, wyimaginowaną urodę. Kiedy na nią patrzył, gdy mu z namaszczeniem pozowała, tak bardzo go to rozbawiło, że ze śmiechu się udusił, po prostu umarł ze śmiechu. A zatem w swym kolońskim dziele stary Rembrandt przedstawiałby się w ironicznej roli starego Zeuksisa śmiejącego się ze swej modelki i dosłownie konającego ze śmiechu.[474] Hipoteza ta budzi wątpliwości, bo trudno sobie raczej wyobrazić, by Rembrandt miał nagle pod koniec życia śmiać się ze swych modeli – staruszek czy starców, których przez całe lata portretował z wielkim skupieniem i wzruszającą wnikliwością. I na których zamówieniach między innymi opierał podstawy swego finansowego bytu, a przez długi czas i dobrobytu. Jakkolwiek byśmy nie interpretowali tego trudnego autoportretu, to i tak istotny pozostaje fakt kompletnej zmiany kompozycji: od realistycznego i konkretnego wizerunku artysty przy pracy do – tak, jak to było w przypadku obrazu z Kenwood House – ujęcia uogólnionego, oderwanego od samego przebiegu malowania, przydającego statusowi malarza specjalnych, dodatkowych znaczeń, porównań, kontekstów.

Jest znamienne, że Rembrandt w swych autoportretach tak często – jak to widzieliśmy – unikał przedstawiania dłoni z pędzlem, skrywał ją, przemalowywał, przesłaniał innym elementem kompozycji. Nie było

to zjawisko wyjątkowe w ówczesnej sztuce holenderskiej. Przykłady autoportretów innych malarzy z pędzlem w lewej ręce lub paletą w prawej nie są wprawdzie liczne, ale świadczą, że kwestia zwierciadlanego odwrócenia stron stanowiła dużą trudność. Na ogół są to dzieła słabych mistrzów[475], ale kilka przykładów dotyczy artystów wybitnych, w tym cenionego w swoim czasie równie wysoko, a nawet wyżej niż Rembrandt – Govaerta Flincka. Jego rysunek w lejdejskim Prentenkabinet der Rijksuniversiteit z około 1642–1643 roku ukazuje go z paletą w prawej dłoni (ręka lewa, w domyśle: ta z pędzlem, przesłonięta jest przez parapet).[476] Inne ważne przykłady to: *Autoportret* Gerrita Doua z ok. 1635–1640 (Londyn, National Gallery)[477], gdzie malarz unosi lewą dłonią pędzel w stronę widza, ku niewidocznym sztalugom, oraz obraz Cornelisa de Bisschopa, ukazującego siebie w roli wytwornego, melancholijnego *pensieroso*, pochylonego nad szkicownikiem, z piórem lub sztyftem w lewej dłoni (ok. 1670–1674; Hamburg, kol. pryw.).[478]

Powstaje pytanie, czy to odwrócenie rąk, lewej i prawej, w autoportretach artystów było tylko wynikiem nieumiejętności poradzenia sobie z techniczną trudnością, wywołaną odbiciem w zwierciadle, czy może, jak sugerował Hans-Joachim Raupp, było działaniem świadomym. Raupp chciałby widzieć w tych wizerunkach *Zeichen besonderer Authentizität* – adresowaną do widza informację, że ten ma przed sobą dzieło wykonane za pomocą lustra i tak prawdziwe jak odbicie w lustrze.[479] Ta hipoteza nie sprawdza się jednak w przypadku najważniejszym – w dziełach Rembrandta, który najwyraźniej mylił strony, ukazując się raz z pędzlem czy sztyftem w prawej, innym razem w lewej dłoni, a kiedy indziej przykrywał i zamalowywał pracującą rękę, zmieniając kompozycję obrazu. Pod tym względem brak w jego autoportretach konsekwencji. Gdyby hipoteza Rauppa była słuszna, Rembrandt i inni malarze winni byli przedstawiać się zawsze z pędzlem w lewej ręce. Takie rozumienie lustrzanego odwrócenia w autoportretach oznaczałoby poza tym, że artysta miałby dążyć do odtworzenia odbicia (!) rzeczywistości, a nie do odtworzenia rzeczywistości samej. A to byłoby już tezą sprzeczną z koncepcją imitacji w dawnej teorii i sztuce.

Podobnie spekulatywna byłaby pokusa, by w odwróceniu stron i rąk widzieć odwołanie do wzorca włoskiego, przejaw *aemulatio* wobec autoportretu Annibale Carracciego z około 1585 roku (Mediolan, Brera), gdzie słynny artysta, fundator barokowego klasycyzmu, idol siedemnastowiecznych historiografów i koneserów, ukazał się z pędzlem właśnie w lewej dłoni.[480] Jest mało prawdopodobne, by ten wczesny obraz Carracciego był znany wspomnianym malarzom holenderskim, którzy nigdy nie byli we Włoszech – ani Rembrandt, ani Flinck, ani Bisschop; nic nam nie wiadomo też o jego graficznych reprodukcjach. Równie niebezpiecznie byłoby dać się skusić przypuszczeniu, że motyw

trzymania pędzla czy sztyftu w lewej ręce mógłby być przywołaniem leworęczności Leonarda, znanej ówcześnie z relacji Vasariego.[481]

Techniczny problem lustrzanego odbicia w sztukach obrazowych z pewnością jednak nie był lekceważony przez siedemnastowiecznych artystów niderlandzkich, ani też sprowadzany do czystej pragmatyki tworzenia autoportretów. Wiązał się przecież nierozerwalnie z praktyką i teorią imitacji i iluzji, kluczową dla koncepcji sztuki nowożytnej. Miał swój – może nie moralny, jak pisze Raupp[482], lecz – epistemologiczny aspekt. Zwierciadło to wszak już od czasów Sokratesa symboliczne narzędzie poznania świata, ale i – duszy. Instrument samopoznania, sokratejskiego wezwania *disce te ipsum*. Pośrednik w docieraniu do Prawdy. Nie dziw przeto, że van Mander ową *difficoltà* zwierciadlanego odbicia przenoszonego na obraz rozumie w kategoriach wyższych niż tylko techniczno-optyczne. Czyni ją kryterium sprawności artysty, pozwalającej rozeznać, co jest prawdą widzenia, a co złudą, iluzją. Pokonywanie tej *difficoltà* mocą kunsztu artysty oznacza poprawianie fałszu i docieranie do rzeczywistej prawdy: „Zwierciadło uważamy często za środek do wiedzy o samych sobie; jednak od pradawna rozumiane ono było jako źródło fałszu, bo przekazuje tylko pozór prawdziwych rzeczy, a nie prawdę samą w sobie: gdyż wszystko co prawe, oddaje jako lewe, a co jest po lewej, [jawi się] po stronie prawej."[483]

Autoportret w lustrze i z lustrem: tradycja rozmowy obrazu z lustrem

Operowanie lustrem przy sporządzaniu własnego wizerunku artysty poświadczone jest od samych początków naturalistycznego malarstwa europejskiego, od momentu ustalenia się koncepcji obrazu imitującego naturę w sztuce średniowiecznej. A więc od epoki Giotta.[484] Florencki historyk, Filippo Villani, w *De origine civitatis Florentiae* z lat 1381–1382 podaje, że Giotto „przy pomocy luster wymalował siebie samego i współczesnego sobie Dantego na ścianie kaplicy w pałacu Podesty".[485] Za nawiązanie do tego mitycznego wizerunku artysty z zaprzyjaźnionym humanistą traktować można przeto autoportrety późniejszych mistrzów włoskich czy we Włoszech działających, którzy mogli być świadomi tej tradycji. I tak, na przykład, *Autoportret malarza z zaprzyjaźnionym architektem*, przypisywany Giovanniemu Battiście Paggiemu (ok. 1580–1590, Würzburg, Martin von Wagner-Museum), ukazuje ich obu w lustrze. Jest zatem popisem iluzji optycznej i zarazem próbą odtworzenia dzieła założyciela nowego malarstwa, jak opisywała Giotta historiografia od Villaniego po Vasariego. Jest próbą zmierzenia się z trudnym zadaniem, podjętym przez znakomitego poprzednika z dawnej epoki, a zatem – dziełem emulacji wobec Giotta. Właściwie każdy

autoportret wykonany za pomocą lustra mógłby być pojmowany jako wyraz owej *aemulatio* wobec Giotta – o ile tylko dawałoby się dowieść, że autor znał dobrze legendę dawnego mistrza i przekaz Villaniego.

Motyw autoportretu w lustrze ma zresztą znacznie starszą genezę. Już bowiem Pliniusz wspomina w *Historia naturalis* malarkę Lalę z Kyzikos, która miała wykonać swój wizerunek z odbicia w zwierciadle.[486] Do tego antycznego wzorca nawiązał Giovanni Boccaccio w *De claris mulieribus* (O słynnych niewiastach), pisząc o malarce Marcii.[487] Widzimy ją na ilustrującej to dzieło francuskiej miniaturze z 1402 roku (Paryż, Bibliothèque Nationale), portretującą siebie wedle odbicia w małym ręcznym lusterku.[488] Jak zauważa Raupp[489], ów przekaz Pliniusza stanowił prawdopodobne źródło emulacji dla autoportretów nowożytnych kobiet malarek, uprawomocniając autorytetem antyku ich trudny status artystek w męskim, patriarchalnym świecie – począwszy od Cathariny van Hemessen (1548, Bazylea, Kunstmuseum), przez Lavinię Fontanę i zwłaszcza Sofonisbę Anguissiolę, po siedemnastowieczne malarki flamandzkie i holenderskie: Clarę Peeters czy Marię van Oosterwijck. W przypadku tych dwu ostatnich ich wizerunek pojawia się w ramach kwiatowych martwych natur – w którym to gatunku obie się wyspecjalizowały – w odbiciach na szklanych czy metalowych przedmiotach. Clarę Peeters z paletą oglądamy w refleksie na boku złotego pucharu w obrazie z 1612 roku (Karlsruhe, Kunsthalle), a Marię van Oosterwijck – na ściance szklanej flaszy w obrazie z 1668 roku (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum).[490]

Był to jednak zabieg iluzyjno-optyczny stosowany powszechnie przez malarzy, także mężczyzn, np. przez Jacoba Marella, Simona Luttichuysa (il. na okładce), Abrahama van Beyerena.[491] Miał w Niderlandach długowiekową tradycję, sięgającą Jana van Eycka. Nie można wprawdzie stwierdzić, czy to właśnie sam autor widnieje w odbiciu lustra w *Portrecie małżonków Arnolfinich* (1434, Londyn National Gallery)[492], natomiast niewątpliwie figurę malarza z pędzlami w ręce dostrzegamy w odbiciu na skrzydle zbroi świętego Jerzego w *Madonnie kanonika Jorisa van der Paele* (1436, Brugia, Groeningemuseum – il. 161).[493] Ten ukryty, maleńki *Spiegelbild* ma szczególnie efektowne znaczenia: po pierwsze, występuje w kontekście sceny, poświęconej widzeniu tego, co niewidzialne (okulary w ręce fundatora, adorującego w zaświatach Marię i Jezusa), a po drugie – fakt jego głębokiego ukrycia daje bardzo uważnemu widzowi szansę odkrywania prawdy o tym, że jego przestrzeń i jego świat, ten istniejący poza i przed obrazem, jest choćby cząstkowo odbiciem świata *sacrum*. Dzięki temu widz może, jeśli się wysili, odnaleźć i rozpoznać w obszarze *sacrum* własną osobę. Wciągany jest w sferę obrazu i świętości. Ale jego widzenie pozostaje niepełne, nieostre i zdeformowane, jak ów wizerunek w refleksie na

161. Jan van Eyck, *Madonna kanonika Jorisa van der Paele*, 1436, Groeningemuseum, Brugia, fragment ze zbroją św. Jerzego i kanonikiem

zbroi. Ostro widzi tu tylko kanonik van der Paele – zdjął okulary, narzędzie wspomagające zmysł wzroku, i teraz patrzy oczyma duszy. My zaś, widzowie – przywołując słynne słowa św. Pawła – „teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy [gdy przyjdzie to, co jest doskonałe] zobaczymy twarzą w twarz..." (1 Kor. 13:12).

Niekiedy obraz, będący autoportretem, zostaje zrównany, utożsamiony optycznie z lustrem – przedmiotem, z którego przenoszony jest wizerunek. Takie przypadki są wprawdzie rzadkie, ale za to bardzo sławne: *Autoportret w wypukłym lustrze* Parmigianina z 1524 roku (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum – il. 104) i takiż sam wizerunek Andrei del Sarto z około 1525 roku (Chicago Art Institute).[494] Malowane na wypukłej, okrągłej drewnianej czaszy, imitują z całą dosłownością zwierciadło jako przedmiot. Imitują więc nie tylko złudzeniem malarskiej kompozycji, ale i samym kształtem. Są manierystycznym popisem iluzji,

przekorną grą z normą widzenia. Odległym echem takich ujęć staną się w końcu XVI i w XVII wieku niektóre niderlandzkie autoportrety w owalu, w zakomponowaniu figury i modelowaniu tła sugerujące wypukłą powierzchnię, choć w istocie wykonane na płaskim podłożu – np. rysunek Goltziusa z wiedeńskiej Albertiny (ok. 1593–1595)[495] czy obraz Ariego de Vois w prywatnym zbiorze londyńskim.[496] Nie sposób już jednak zgodzić się z Rauppem, który uznaje wszystkie autoportrety o formacie tonda czy (bardzo rzadko!) oktogonu za obrazy wmawiające widzowi, iż są lustrem, a raczej zwierciadlanym odbiciem.[497] Ten format bowiem, zwłaszcza kształt tonda, nie był ani zarezerwowany, ani szczególny dla autoportretów. Pozostawał przez cały XVI i XVII wiek dobrem powszechnym malarstwa portretowego w ogóle (Dürer, Holbein, liczni malarze włoscy). Jeśli ów format coś sugerował, to raczej nastrój intymności i charakter osobistego wizerunku, znamiennego dla obrazów-miniatur. Zastosowanie go do autoportretu było tu zupełnie automatycznym i naturalnym przejęciem ogólnej formuły portretowej.

Ciekawy natomiast jest typ autoportretu, który – nie zawierając w sobie ani lustra przedstawionego (jak np. u Gumppa), ani nie imitując jego cech (jak u Parmigianina i del Sarta) – zakłada istnienie „wirtualnego" zwierciadła przed obrazem, w przestrzeni widza. Ta sugestia jest wyraźna we wspomnianym *Autoportrecie przy sztaludze* Cathariny van Hemessen (1548, Bazylea, Kunstmuseum) czy *Autoportrecie* Isaaca Claesz.'a van Swanenburga z 1568 roku (Lejda, Lakenhal – il. 162).[498] Swanenburg maluje siebie na płótnie ustawionym na sztaludze. I on sam – „żywy", i jego malowany portret patrzą na nas. Patrzą identycznie, pod tym samym kątem (choć w symetrycznym odwróceniu). Identyczne są obie twarze. Tyle, że natychmiast zdajemy sobie sprawę z tego, że malarz (i tym samym jego malowana twarz) naprawdę patrzy w zwierciadło, by obserwować swoje rysy. Pozycja widza zrównana zostaje z pozycją domniemanego (i wszak koniecznego!) lustra.

Swanenburg nawiązał w kompozycji do *Autoportretu przy sztaludze* Anthonisa Mora z 1558 roku (Florencja, Uffizi – il. 163).[499] Ten zaś jest dziełem iście konceptualnym i erudycyjnie wymyślnym. Zamiast uwidocznić na stojącym na sztaludze obrazie swój wizerunek, pozostawił zupełnie czyste, jedynie zagruntowanym płótno i przypiął doń iluzyjną kartę papieru z greckim napisem. Zastąpił niejako obraz zapisem słowa. Tekst zaczerpnął z panegiryku Dominicusa Lampsoniusa na własny temat.[500] Głosi on, że autoportret ten powstał przed „stalowym lustrem" i tak jest wierny, że lada moment może przemówić do widza. Epigramat utożsamia więc portret – „obraz w obrazie" – z odbiciem w lustrze. My wszakże nic na tym obrazie nie widzimy, poznajemy go tylko ze słów inskrypcji. Dopiero realny obraz – całościowy autoportret, przed którym stajemy w Uffiziach – jest owym odbiciem widoku w zwierciadle. Oto więc obraz oksymoroniczny, „słowny obraz", stanowiący (paradoksalnie i dosłownie) „*głos* w dyspucie" – tej jeszcze starożytnej dyskusji na

162. Isaac Claesz. van Swanenburg, *Autoportret przy sztaludze*, 1568, Stedelijk Museum De Lakenhal, Lejda – **zob. tabl. 58**

163. Anthonis Mor, *Autoportret przy sztaludze*, 1558, Gallerie degli Uffizi, Florencja

temat hierarchii słowa i obrazu, słuchu i wzroku, poezji i malarstwa, Homera i Fidiasza, z którą zetknęliśmy się już przy wizerunkach kaznodziejów Sylviusa i Anslo u Rembrandta.[501] Jest to manifest humanistycznej erudycji autora, odwołujący się do erudycji widza-humanisty. A do tego, jeśli, jak zapowiada inskrypcja, „malarz za chwilę przemówi", to nie tyle do widza, co do lustra, tego wirtualnego, domyślnego, stojącego gdzieś przed obrazem. Jeśli więc przemówi do tego lustra, to – do siebie w nim odbitego. Rozmowa z widzem przeradza się w rozmowę z samym sobą. Ale sytuacja ta nie postponuje nas, odbiorców, bo i my przecież, stojąc przed obrazem, niejako w tym lustrze jesteśmy, jesteśmy tym lustrem – my przecież znajdujemy się w miejscu tego lustra. Trudno chyba o większe wyrafinowanie w grze z widzem. On – autor – poznaje siebie w lustrze (sokratejskim *speculum* samopoznania i zwierciadle duszy), my, przejmując pozycję lustra, poznajemy go naszymi oczami (także symbolicznym narzędziem duszy), i to nie poprzez malowany w obrazie obraz-portret (ten pozostaje pusty), ale bezpośrednio, naocznie. Ale oczywiście tylko pozornie „naocznie", bo nawet ta jego „żywa" postać jest tylko przedstawiona, namalowana, jest iluzją.

Autoportrety Rembrandta: realizm czy fantazja? Problem stroju i kostiumu

Realizm autoportretów Rembrandta? To pojęcie wydaje się nie mieć większej racji bytu, gdy podziwiamy ową rozmaitość niecodziennych póz, owo odgrywanie różnych ról – od żebraka czy birbanta po wielkiego pana, czy też bogactwo fantazyjnych strojów, przebrań, malowniczych akcesoriów: kapeluszy, czapek, czepców, turbanów, zawojów, chust, pancerzy, halsztuków. Postać Rembrandta, widziana przez jego wizerunki własne, jawi się barwnie, poddana pełnej rozmachu imaginacji. Od dawna, od wieku XIX, pozostajemy głęboko przekonani, że mistrz chciał w kolejnych obrazach przedstawić siebie jako kogoś innego, znaczniejszego, ciekawszego niż był; ukazać się w romantycznej, wyśnionej aurze człowieka niezwykłego, odmiennego od innych portretujących siebie artystów. Że przez ową fantazję przemawia potrzeba autokreacji na dziewiętnastowieczną miarę *artiste maudit*, artysty odrzuconego, kompensującego niedocenienie społeczne przybieraniem fantastycznych kostiumów.

Marieke de Winkel wykazała niedawno[502], jak bardzo fałszywe jest nasze dotychczasowe wyobrażenie o fantazyjnej imaginacji Rembrandta, przywdziewającego do malowania swych własnych wizerunków stroje niezwykłe, malownicze, wymyślone, po to, by podkreślić swą bujną osobowość, indywidualizm, odrębność swego Ja i swej psyche.[503] Formuła realizmu wyraźnie przeważa w jego autoportretach nad kapryśnym, manierycznym czy romantycznym zmyśleniem, nad fantazją.

Strój w autoportretach Rembrandta występuje oczywiście w różnych wariantach. W dziełach z lat 1631–1633 oglądamy mistrza w stroju *en vogue*. W czarnym aksamitnym kapeluszu, w miękko sfałdowanym, obszernym płaszczu z czarnej *caffy*, nałożonym na ciemny kaftan, z płasko nań wyłożoną białą, plisowaną kryzą. Ten wizerunek człeka modnego musiał być przydatny w prezentowaniu swojej osoby jako zacnego obywatela o wysokiej pozycji, zamożnego i dobrze zarabiającego, a przy tym jako mistrza modnego portretu realistycznego. Wizerunek wielce użyteczny dla malarza, po przenosinach z Lejdy startującego w światowym Amsterdamie i aspirującego do roli wziętego portrecisty.

Rembrandt najczęściej prezentował się w swych obrazach odziany w strój roboczy, jaki zwykli nosić malarze w domu i w pracowni. Widzimy go w długim, luźnym, niekiedy podbitym futrem płaszczu, przewiązanym płóciennym pasem, czasem z rozciętymi rękawami. Jest to tzw. *tabbard*, modny w XVI wieku, w nowym stuleciu używany nadal jako ubiór domowy, szlafrok (*nachttabbard*). Ten to strój nosi malarz w obrazie *W pracowni* z ok. 1629 roku (Boston, The Fine Arts Museum – il. 164) i nie jest to wcale, jak uważano, fantastyczny kostium. To, że ma na głowie nie wygodny beret, lecz kapelusz (jak zresztą na wielu innych swych wizerunkach przy pracy), wcale nie jest rysem nierealistycznym, mającym jakoby podnosić status społeczny. W rzeczywistości, jak wiadomo z przekazów źródłowych, powszechnym obyczajem Holendrów było noszenie kapelusza nie tylko od parady, na ulicy, ale właściwie wszędzie: w domu, w kościele, w towarzystwie, podczas posiłków. I właśnie to, że Rembrandt przedstawiał siebie

164. Rembrandt, *Malarz w pracowni*, ok. 1629, The Museum of Fine Arts, Boston

najczęściej w prostym ubiorze roboczym, bardzo zwyczajnie – nie jest zwyczajne. Na ogół bowiem malarze mu współcześni chcieli prezentować się na autoportretach w strojach bardziej formalnych, wyjściowych. W tej zwyczajności ubioru Perry Chapman widzi przejaw poczucia artystycznej i obyczajowej swobody Rembrandta – indywidualisty i nonkonformisty; podobnie Hans-Joachim Raupp, który domniemywa, że mistrz odwoływał się tu przekornie do pojęcia *pictor vulgaris*, jakby na przekór klasycyzującej teorii akademickiej i w geście protestu wobec krytyki kierowanej do niego przez akademików.[504] Wizja Rembrandta jako zdeklarowanego nonkonformisty, świadomego *outsidera* i zajadłego antyklasyka nie da się utrzymać: zbyt częste są w jego twórczości odwołania i identyfikacje z mitycznymi klasykami antyku: Apellesem czy Zeuksisem oraz z klasykami włoskiego renesansu: Rafaelem czy Leonardem. Ma rację Marike de Winkel, uważając, że wybór zwykłego ubioru noszonego w pracowni podkreślać ma zacność zawodu malarza i brak kompleksów wobec innych rzemiosł. Wyraża szacunek dla malarstwa jako umiejętności wytwórczej – owej arystotelejskiej *téchne* – na równi z innymi sztukami i profesjami, uprawianymi w obywatelskim społeczeństwie Amsterdamu. Przywołać tu można anegdotę Gian Paola Lomazza z jego *Idea del Tempio della Pittura*[505], którą Rembrandt mógł znać z opowieści przyjaciela i protektora, Jana Sixa, posiadającego tę książkę w swej bibliotece.[506] Wedle Lomazza, niektórzy wysoce cenieni malarze przeszłości zwykli byli nosić pracowniany ubiór po mieście, jak na przykład Dürer lub Bramantino, który chadzał po ulicy z brudnym pędzlem zatkniętym za ucho. Czynić tak mieli na znak, że malarstwo jest sztuką, która sama w sobie czyni artystę równym szlachcicom i patrycjuszom, i której godność nie wymaga zewnętrznej ostentacji poprzez wykwintny ubiór. Jeśli Rembrandt rzeczywiście znał tę opowiastkę Lomazza, to ów jego prosty strój na autoportretach mógł być świadomym odwołaniem do etosu Dürera jako wielkiego poprzednika w sztuce Północy. I nie byłaby to jedyna taka identyfikacja z wzorcem tradycji dawnych mistrzów, czy to północnych, czy włoskich. Identyfikacja, oparta na zasadzie emulacji – *aemulatio*.

Gdy bowiem Rembrandt przedstawia się w innych autoportretach w stroju nierealistycznym: archaizowanym albo orientalizowanym, to zawsze czyni to świadomie, w określonym kontekstem celu. Nie żeby wyrażać swój wybujały indywidualizm, swoje ego, lecz by prezentować siebie jako twórcę, szukającego dróg do osiągnięcia doskonałości swych wielkich poprzedników: Włochów – Rafaela i Tycjana – oraz mistrzów Północy: Lucasa van Leyden, Dürera i Sprangera.

Aemulatio

W XIV–XV wieku włoscy humaniści postawili przed sobą ambitny cel, by za pomocą badań filologicznych nad autorami antycznymi przywrócić mityczną doskonałość starożytnego porządku społecznego i obyczaju,

wiedzy i nauki, filozofii i etyki, wreszcie poezji i sztuki. W tej ostatniej dziedzinie postulat ów miał być realizowany najpierw poprzez naśladowanie natury (*imitatio naturae*), następnie także antyku (*imitatio antiquitatis*). Bazując na tekstach Platona, Arystotelesa, Kwintyliana, Pliniusza i Witruwiusza, uznawano, że antyk sam w sobie osiągnął najpełniejszą miarę w imitacji piękna natury. W wieku XV rozgorzały wśród pisarzy spory o to, jak dalece normatywne mają być starożytne wzorce imitacji. Lorenzo Valla wśród teoretyków poezji, a Leon Battista Alberti jako teoretyk malarstwa poczęli domagać się uznania samodzielności i kreatywności poezji oraz sztuki im współczesnej. Alberti (1436) podkreślał, że Masaccio, Donatello, Brunelleschi, Ghiberti i Luca della Robbia mają „taki talent do rzeczy chwalebnych, jakiego nie powstydziłby się nikt ze starożytnych i biegłych w sztuce" i że „jeśli owym starożytnym, którzy mogli się wiele uczyć i mieli kogo naśladować, łatwiej dojść było do znajomości owych wzniosłych sztuk, przeto tym bardziej imię nasze powinno być sławniejsze, skoro bez nauczycieli, bez jakiegokolwiek wzoru, wynajdujemy sztuki i nauki nigdy nie widziane i nie słyszane."[507] W ten to sposób pojawia się u Albertiego zalążek idei *aemulatio*, różnej od bezpośredniej imitacji, a opartej na dochodzeniu do „chwalebności" i „wzniosłości" osobną drogą – drogą własnej inwencji. Jest to pogląd całkowicie odmienny od stanowiska rygorystycznego cyceronianisty, Paola Cortesego, który pisał w liście do Angela Poliziana: „Wszelka wiedza pochodzi od umiejętności wcześniej zdobytych [przez uprzednie pokolenia] [...] dlatego każda sztuka jest naśladowaniem natury i tylko imitacja pozwala obronić się przed zalewem barbarzyństwa."[508] Cortese był zwolennikiem ścisłej imitacji doskonałego języka i stylu Cycerona. Adresat jego listu, poeta-filozof Poliziano, nie dał się jednak przekonać. Uważał, że ta koncepcja imitacji jest bezmyślnym, biernym odtwarzaniem słów i zdań, jak to czynią głupie papugi. Poeta osiągać może doskonałość na miarę starożytną tylko dzięki *ingenio*, boskiej inspiracji i talentowi. Jest to proces dochodzenia do ideału, a nie powtarzania wzorca.

W 1513 roku koncepcję *aemulatio* w odniesieniu do literatury sformułował Pietro Bembo, najbardziej ówcześnie wpływowy poeta i teoretyk. W swych pracach *Prose della volgar lingua* i *De imitazione* opowiedział się za swobodą języka, tak łacińskiego, jak włoskiego, uwolnionych od niewolniczego kopiowania wzorów Cycerona i Petrarki. Ich doskonałość polega nie na samym języku, bogactwie słownika, lecz na idealnym stylu. Toteż nie język winien być przedmiotem naśladowania, lecz styl, rozumiany jako wewnętrzna struktura języka literackiego (*interna forma*). Wzorzec (*exemplum*) służyć ma tylko jako iskra rozpalająca natchniony umysł (*liberatrice dell'ingenio*). W rezultacie powstaje dzieło na miarę owego wzorca doskonałe, ale różne odeń w sposobie wykonania. Ten proces kryje w sobie zamysł nie tylko doścignięcia wzoru, ale nawet i jego przewyższenia (pojęcie *superamento* u Bemba, rozpowszechnione jako *superazione*, *superatio*). Jest to proces,

który pozwala także na stosowanie środków artystycznych, właściwych nie wzorcowi z odległej, mitycznej epoki, lecz nowożytnemu poecie czy artyście, jego własnej epoce i środowisku.[509] Jeśli imitacja jest procesem opartym na naśladowaniu konkretnych wzorców, to emulacja opiera się na wzorcach mitycznych, zmitologizowanych, podniesionych do rangi artystycznej świętości. Na tyle odległych w czasie i przestrzeni, że można je wskrzeszać tylko przy użyciu własnego, nowoczesnego słownika form. Tak rozumiana emulacja stała się kluczowym pojęciem teorii manieryzmu we Włoszech, stanowiąc podstawę dla kategorii *maniera* – doskonałego stylu, osiąganego przy założeniu znacznej swobody w granicach reguł (*licenza nella regola* u Vasariego) – oraz dla kategorii *grazia* – elegancji piękna, osiąganej dzięki pewnej dezynwolturze (*sprezzatura* u Baldassara Castigliona), ukrywającej wysiłek pokonywania trudności (*difficoltà*) pod efektem wdzięcznej lekkości (*vaghezza*) i pozornej łatwości (*facilità*). Giorgio Vasari (1550) pisał o Rafaelu, iż „studiując dzieła dawnych [antycznych] i nowych mistrzów, wziął z każdego to co najlepsze, a zebrawszy to wzbogacił sztukę malarską o całą doskonałość, jaką w starożytności miały postacie Apellesa i Zeuksisa...", a stało się tak dzięki temu, że „inwencję miał własną" i „przychodziła mu ona łatwo".[510] Cały ten system pojęć teoretycznych przejął poprzez Vasariego Karel van Mander w swym *Schilder-boeck* z 1604 roku, przeszczepiając myśl manierystyczną w obszar sztuki i teorii niderlandzkiej.

Emulacja zatem pozwalała artystom nowożytnym przyrównywać się do Apellesów i Zeuksisów, czy też wielkich mistrzów renesansu, nawet jeśli stosowali inny repertuar form i nową, własną technikę wykonania. Emulacja stała się powszechnym sposobem przywoływania wielkich wzorców przeszłości i mierzenia się z ich dokonaniami, nawet jeśli dany artysta samego terminu *aemulatio* nie znał. Często ograniczała się ona do podjęcia ogólnego schematu kompozycyjnego, wyrazistego gestu lub pozy. Była to swoista kradzież, usprawiedliwiana moralnie. Van Mander przyrównywał naukę młodych malarzy do „dobrej kradzieży" ujęć poprzednich mistrzów i chwalił na przykład Fransa Florisa za to, że „skradł" styl swemu nauczycielowi Lambertowi Lombardowi, tak jak w starożytności Zeuksis „zabrał sztukę" Apollodorosowi, o czym pisał już Pliniusz.[511]

Mierzenie się Rembrandta z malarzami antyku oraz Giottem była już tu przedmiotem analizy, przy omówieniu problemu odwrócenia stron i stosowania lustra w wykonywaniu autoportretów (Rembrandt jako Zeuksis w obrazie z Kolonii, „koła Giotta" w obrazie z Kenwood). W inny sposób starał się Rembrandt przywoływać postacie mistrzów renesansu włoskiego i północnego. Od 1629 roku czynił to często, przywdziewając w swych autoportretach archaizowany kostium z poprzedniego stulecia. W obrazie z 1629 (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum – il. 165)[512] nosi łańcuch – oznakę człowieka wysokiego stanu, a na głowie ma beret z drogocenną broszą i wielkim piórem. Być może,

nawiązuje tymi elementami stroju do popularnego sztychu Lucasa van Leydena *Młodzieniec z czaszką* z ok. 1519 roku, miedziorytu, który uchodził w XVII wieku za autoportret dawnego mistrza (il. 59).[513] Jest to pierwszy z kolejnych wizerunków, w których szesnastowieczny strój ma kreować Rembrandta na następcę wielkiej tradycji północnej. Kostium ten występuje na autoportretach z ok. 1633 i 1634 (Berlin), ok. 1635 (z Saskią, Drezno), z 1636 (rycina *Autoportret z Saskią*), 1638 (rycina), 1639 (z bąkiem, Drezno), 1642 (Londyn, Royal Collection), ok. 1642 (Pasadena), ok. 1642 (rycina), ok. 1645 (Karlsruhe), 1658 (Frick Collection), z ok. 1669 roku (Uffizi) (zob. il. 157, tabl. 60–61, 71).[514] Przede wszystkim jednak użycie tego archaizowanego stroju uderza w kilkakrotnie już tu przywoływanych autoportretach *à l'antique*: rycinie z 1639 i obrazie z National Gallery w Londynie z 1640 roku (il. 166–167).[515]

165. Rembrandt, *Autoportret*, 1629, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

166. Rembrandt, *Autoportret*, 1640, The National Gallery, Londyn **– zob. tabl. 59**

167. Rembrandt, *Autoportret*, 1639, akwaforta

168. Rafael, *Baldassare Castiglione*, ok. 1514–1515, Luwr, Paryż

Kostium z przeszłości podkreśla w nich odwołanie do postaci Tycjana i Rafaela. A więc do ubioru i pozy z *Portretu Baldassara Castigliona* Rafaela (przed 1516; Luwr – il. 168) oraz do motywu łokcia opartego na kamiennym parapecie, „przebijającego" lico obrazu w *Portrecie mężczyzny w błękitnym kaftanie* Tycjana (ok. 1512, Londyn, National Gallery – il. 170), uznawanego wtedy za wizerunek Ariosta.[516] Rembrandt widział oba te dzieła. Oba znajdowały się wtedy w Amsterdamie, w kolekcji Alfonso Lopeza, Rembrandt naszkicował nawet drugi z obrazów podczas aukcji w kwietniu 1639 roku (rys. Wiedeń, Albertina – il. 169). Niedawno wskazano, że wzorcem *aemulatio* dla Rembrandta były w obu autoportretach także poza i strój Albrechta Dürera na jego wizerunku z 1498 roku (Madryt, Prado – il. 171).[517] Również ten obraz Dürera Rembrandt najpewniej oglądał, kiedy to Thomas Howard Earl of Arundel przewoził go przez Arnhem i Hagę jako dar miasta Norymbergi dla króla angielskiego, Karola I. Ponadto wszystkie trzy dzieła znane były powszechnie dzięki powtórzeniom graficznym.[518]

A zatem oba autoportrety Rembrandta, rytowany w 1639 roku i malowany rok później, prezentują artystę jako następcę wielkich mistrzów Południa i Północy, jako twórcę świadomego tradycji i dialogu artystycznego między oboma światami: Italią i Transalpinum. Co więcej, nawiązanie do dwóch wizerunków słynnych włoskich humanistów: pisarza Castigliona i poety Ariosta, sugeruje, że Rembrandt podjął w obu swych autoportretach wyzwanie mierzenia się malarza ze statusem poety. Poety – tradycyjnie, od Platona począwszy, uznawanego za

169. Rembrandt, szkic z *Portretu Castigliona* Rafaela, 1639, rysunek, Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

równego filozofom i książętom, działającego z mocy boskiego natchnienia, kierującego się fantazją i wyobraźnią, mającego przywilej swobodnego tworzenia nawet ponad klasycznymi regułami. Rembrandt jawi się tu zatem jako *pictor-poeta*, malarz wykształcony humanistycznie, a zarazem jako *gentiluomo*, opisywany w *Il Cortegiano* Castigliona, i *virtuoso*, za jakiego uchodził Ariosto. Pretenduje do rangi, określanej w modelu artysty dworskiego, jaką niezaprzeczalnie mieli Castiglione, Ariosto, Rafael, Tycjan, a ze współczesnych – Rubens. Dworską *sprezzatura* wyraża tu sama poza: nieco nonszalancka i elegancka.[519]

Warto do wykazanych przez badaczy źródeł owej *aemulatio* dodać kilka nowych spostrzeżeń i skojarzeń. Nawiązanie do tradycji włoskiej nie ogranicza się w obu autoportretach Rembrandta z 1639–1640 roku do *Castigliona* Rafaela i *Ariosta* Tycjana. Poza, układ rąk, ramion, głowy, motyw wysuniętego ku widzowi łokcia, strój z bogato fałdowanym, podbitym futrem płaszczem – przywodzą na myśl słynny *Portret młodzieńca* Rafaela, dawniej w kolekcji Czartoryskich w Krakowie (zaginiony – il. 172).[520] W czasach Rembrandta obraz ten uchodził powszechnie za autoportret włoskiego mistrza. Cieszył się wtedy wielką popularnością. W 1622 roku rysował go w kolekcji Gonzagów w Mantui Anthonie van Dyck. Był wzorcem dla wielu jego portretów, np. jego *Autoportretu* w Monachium (Alte Pinakothek). Paulus Pontius rozpropagował go w sztychu z drugiej ćwierci XVII wieku.[521] Nie jest wykluczone, że obraz znajdował się wtedy w Niderlandach.[522] Wskazaniem na to, nie dostrzeżonym przez badaczy, jest obraz *Gabinet Malarstwa – Alegoria Malarstwa* Jana Brueghla Mł. (zb. pryw. – il. 173). *Portret Rafaela* występuje tam w całej okazałości, z wiernie oddaną kolorystyką.[523] Stał się potem wzorcem dla portretów innych malarzy (np. *Portret młodzieńca* Jana Lievensa w Zamku Królewskim na Wawelu[524]; *Portret mężczyzny* Caspara Netschera, Rzym, Galleria Colonna). Jeśli Rembrandt znał to dzieło, to jego autoportrety – londyński i graficzny – ukazywałyby go jeszcze silniej w roli „nowego Rafaela" – idealnego *gentiloumo* i *virtuoso*.

Również w emulacji tradycji północnej, sugerowanej w autoportretach z 1639–1640 roku, punktem odniesienia mógł być nie tylko Dürer. Poza z wysuniętym ku widzowi łokciem, opartym na parapecie, przejęta została od Dürera także przez innych malarzy niemieckich, na przykład przez Hansa Holbeina Mł. w *Portrecie kupca Diericha Borna* (1533, Windsor Castle – il. 174).[525] Obraz ten zawiera zresztą wypowiedź, adresowaną bezpośrednio do widza. Malarz umieścił na parapecie łaciński napis: „Jeśli tylko dodasz głos, będziesz miał przed sobą Dericha samego w sobie, tak że zwątpisz, czy uobecnił go tu malarz, czy sam Stwórca." Tekst ten porównuje Holbeina do mistrzów antyku, którzy, jak Apelles i Arystydes z Teb, potrafili oddać to, czego się nie da namalować. Tak chwalił Dürera Erazm z Rotterdamu w *Dialogu o właściwej wymowie języka greckiego i łacińskiego* z 1528 roku – za to,

170. Tycjan, *Portret mężczyzny w błękitnym kaftanie*, tzw. *Lodovico Ariosto*, ok. 1512, The National Gallery, Londyn

171. Albrecht Dürer, *Autoportret*, 1498, Museo del Prado, Madryt

172. Rafael, *Portret młodzieńca*, dawniej Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków

173. Jan Brueghel Mł., *Gabinet malarstwa – Alegoria Malarstwa*, ok. 1630, dawniej Johnny van Haeften Gallery, Londyn (1992), ob. własność pryw., fragment

że potrafił „odmalować [...] wszelkie odmiany charakteru i uczuć, całą duszę człowieka [...] i niemal głos sam", którego tylko brakuje, by postać stała się całkiem żywa.[526] Sam w sobie więc obraz Holbeina jest środkiem emulacji w stosunku do mitycznych wielkich mistrzów antyku oraz ich nowożytnego następcy – Dürera.

174. Hans Holbein Mł., *Portret kupca Diericha Borna*, 1533, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Windsor Castle

O ile mało jest prawdopodobne, by Rembrandt widział wykonany już w Anglii portret Holbeina, o tyle doskonale mógł znać rycinę Aegidiusa Sadelera Mł. wg Sprangera *Portret Bartholomäusa Sprangera i jego zmarłej żony, Christiny Müller* (1600 – il. 175).[527] Nie wchodząc w szczegóły niezwykle bogatego programu treściowego, ostatnio analizowanego przez Petera Springera[528], poświęconego pamięci, sławie i śmierci, skupmy uwagę na jednym, najważniejszym jak sądzę, wątku – na zawartej w tej rycinie definicji sztuki jako uobecniania tego, co realnie nieobecne, unaocznienia tego, czego nie można już oglądać. Rycina bowiem ukazuje po lewej stronie iluzyjny kamienny nagrobek z sarkofagiem, alegorycznymi figurami i epitafium, zawierającym kommemoratywną inskrypcję i wizerunek zmarłej w owalnej ramie. Po prawej stronie oglądamy autoportret artysty w otoczeniu personifikacji sztuk: Malarstwa, Architektury i Rzeźby. Pomiędzy tymi strefami Chronos-Saturn (Śmierć) toczy bój z Famą (Sławą, Upamiętnieniem). Jest to bardzo osobisty manifest wiary w sztukę, manifest artysty, postawionego w obliczu śmierci najbliższej osoby, żony, i to krótko po

175. Aegidius Sadeler Mł. wg Bartholomäusa Sprangera, *Autoportret artysty z wizerunkiem zmarłej żony, Christiny Müller*, 1600, miedzioryt

tym, jak zmarły ich dzieci. Samotny artysta snuje refleksję nad znaczeniem sztuki wobec przemijania – nad jej siłą upamiętniania, przywoływania z zaświatów do iluzyjnego życia.

To znaczenie wyrażone zostało poprzez grę różnorakich złudzeń.

Po pierwsze: bezbarwność rzeźby (nagrobek) przeciwstawiona tu została w przewrotny sposób żywości barwnego wizerunku malarskiego (owalny obraz epitafijny). W przewrotny – bo przecież ów portret jest tu, w rycinie, zupełnie bezbarwny. Po drugie, gra iluzji przyjmuje szczególnie wymyślny przebieg w relacji widz – model – autor. On – Spranger – występuje w swym autoportrecie jako „żywy" i „jak żywy" (*nae 't leven* van Mandera), choć przecież tylko pozornie żywy, bo tylko przedstawiony na rycinie. Ona – Christina – jest martwa, więc i ukazana tylko jako wizerunek na obrazie, jako „obraz w obrazie". Ten jej wizerunek stanowi utrwalenie jej wyglądu, ale jest tylko „cieniem cienia", odbiciem jej osoby podwójnie odległym od widza: po pierwsze jako obraz – portret nieobecnej osoby, pod drugie jako „obraz w obrazie" – pozór tego portretu, jako iluzja przedmiotu, który nie istnieje, a tylko widnieje, wytworzony mocą artystycznej inwencji i *memorii* autora. Ona – zmarła – patrzy na niego, choć go nie widzi, bo naprawdę jest martwa, bo jest tylko wizerunkiem. On zaś – autor – patrzy na nas, widzów. Może nas widzieć i porozumiewać się z nami spojrzeniem, bo jest żywy (choć też tylko pozornie, w istocie jest przecież obrazem siebie – autoportretem). Tak ukierunkowane spojrzenia włączają widza w bardzo osobistą relację między autorem (autoportretem) a jego żoną (modelem z wykonanego właśnie portretu). Tę przemyślną grę realności i złudzenia podkreślają i adresują do widza motywy przełamujące

barierę lica. Po lewej stronie personifikacja Sculptury wysuwa przed obraz rękę z antycznym posążkiem, swym atrybutem. Po prawej – paleta i malsztok, atrybuty Pictury, przekraczają linię dolnego marginesu z napisem, wyznaczającą przestrzenną granicę kompozycji. Wreszcie: sam artysta łokciem, opartym na kamiennym parapecie, „wbija się" w przestrzeń odbiorcy. Ten zabieg optycznej iluzji oraz charakterystyczna poza niedwuznacznie nawiązują do wspomnianych słynnych dzieł Rafaela (rzekomego autoportretu i portretu Castigliona), Tycjana (*Ariosto*) oraz Dürera (autoportretu z Prado). Wskazują wzorce emulacji, obrane za cel twórczości przez Sprangera. A był on wszak na kosmopolitycznym dworze Rudolfa II w Wiedniu i Pradze tą postacią, która integrowała czynnych tam artystów z Północy i Południa. To on inspirował Niemców i Niderlandczyków ku italianizującym formułom manieryzmu. To on był w swej twórczości „bardziej włoski niż Włosi".

Bartholomäus Spranger (1546–1611), Niderlandczyk z Antwerpii, wykształcony we Włoszech, był, jak wiadomo, wzorcem doskonałego artysty dla pierwszych mistrzów niepodległej Holandii, manierystów: Goltziusa, Cornelisa van Haarlem, van Mandera. Był też ich przyjacielem. W oficynach niderlandzkich drukował swe ryciny (np. u Goltziusa w Haarlemie czy Jana Mullera w Amsterdamie). Rembrandt na pewno znał sławę i twórczość Sprangera z obszernej biografii w *Het Schilder-boeck* van Mandera i zapewne z rycin. Nie wykluczone zatem, że w obu swych autoportretach z lat 1639–1640 świadomie nawiązał także do autoportretu Sprangera z miedziorytu Sadelera. Powstawałby wtedy cały, spójny łańcuch skojarzeń, tworzących wieloetapową drogę artystycznej *aemulatio*. A więc, najpierw wielcy mistrzowie renesansowej Italii: Rafael i Tycjan. Potem – wielki mistrz Północy, sięgający po wzorce włoskie: Dürer. Wreszcie – Spranger, niderlandzki italianista, który odniósł największy sukces na europejskiej scenie artystycznej i który zyskał sławę pierwszego artysty cesarskiego.

Jeśli wierzyć w intencję Rembrandta, szukającego porównania swej pozycji artysty z osobą Sprangera, to nawiązanie do graficznego autoportretu z 1600 roku niosłoby ze sobą fascynującą przewrotność, a nawet sprzeczność. Imitując pozę Sprangera, Rembrandt przyrównywałby się, chcąc nie chcąc, do arcymistrza „gładkiej maniery" malarskiej. Najpewniej nie widział samych obrazów Sprangera, ich barw i techniki, chyba że znał je z opisu van Mandera. Mógł mieć o nich pewne wyobrażenie, wyrobione na podstawie twórczości manierystów haarlemskich czy utrechckich, nawiązujących do stylu Sprangera (Cornelisa van Haarlem, Goltziusa, Wttewaela czy Bloemaerta). Była to technika stojąca w skrajnej opozycji do fakturalnego sposobu malowania Rembrandta, widocznego także w *Autoportrecie* londyńskim – do owej *rouwe manier*, „szorstkiej maniery", którą rozwinął na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, zapewne świadomie nawiązując do relacji o technice dojrzałego i późnego Tycjana.[529] Trudno powiedzieć, na ile

taka przewrotność mogła być u Rembrandta świadoma. Może była sprzecznością wcale przezeń nie dostrzeżoną. Najwyraźniej jednak nie przeszkodziła mu zrównywać się w autoportretach z 1639–1640 z Rafaelem, malującym „gładko" swój „autoportret" czy też wizerunek Baldassara Castigliona. Na tym zresztą polega istota emulacji: na osiąganiu tej samej doskonałości przy użyciu zupełnie innych środków, innego stylu. Bo też i *aemulatio* – koncepcja przyswojona nie przypadkiem przez teoretyków manieryzmu – z natury jest przewrotna.

W dwóch autoportretach Rembrandta: wczesnym – z pudlem (1631, Paryż, Petit Palais – il. 176)[530] i późnym – z malarzem, tronującym w fotelu, dzierżącym malsztok jak berło czy monarszą laskę (1658, Nowy York, Frick Collection – il. 177)[531], *aemulatio* odnosi się do innych jeszcze wzorców. Monumentalna postać na obrazie paryskim, odziana w strój orientalizowany (tym razem więc wymyślony, fantastyczny – tak jak na dwóch rycinach z 1634 roku, z motywem indonezyjskiej szabli[532]), wyraźnie inspirowana jest figurą wschodniego monarchy ze słynnego *Pokłonu Trzech Króli* Rubensa (Lyon, Musée des Beaux-Arts). Jego kostium jest lśniąco złoty, podobnie jak w obrazie z Frick Collection, gdzie jednak wraca Rembrandt do realnego, acz archaizowanego, szesnastowiecznego stroju. W *Het Schilder-boeck* van Mander opisuje styl noszenia się słynnych malarzy niderlandzkich poprzedniego stulecia: Jana Gossaerta i Lucasa van Leydena, którzy zwykli byli wdziewać złote szaty, by podkreślać swe aspiracje do wysokiego statusu społecznego.[533] Zapewne też Rembrandt, znając owo podanie, ukazał siebie jako następcę owych dawnych „książąt malarstwa" – i to nie bez jednoczesnej aluzji do współczesnego mu „księcia artystów", Rubensa.

Zupełnie inną rolę zagrał natomiast w *Autoportrecie z Saskią* (ok. 1635, Drezno, Gemäldegalerie – il. 178), bezzasadnie utożsamianym z przedstawieniem siebie w roli syna marnotrawnego.[534] Strój z XVI wieku, kapelusz z piórem, szpada przy pasie, sceneria tawerny z bogato zastawionym stołem i tablicą do zaznaczania kredytowanych trunków i dań – nie muszą być wcale atrybutami grzesznika z Chrystusowej przypowieści. Nadanie postaciom tej sceny rysów przypominających fizjonomie Rembrandta i jego żony daje się wyjaśnić sięgnięciem do włoskiego modelu artysty birbanta, wesołka, utracjusza czerpiącego z życia przyjemności – modelu, realizowanego przez artystów niderlandzkich, osiadłych w Rzymie i skupionych w konfraterni Schildersbent, założonej w 1623 roku. Ich sława, zwłaszcza fama o ich barwnym stylu życia, hucznych ucztach, wesołych zabawach, szerzyła się w całych Niderlandach.[535] Nie dziwiłoby przeto, gdyby i Rembrandt – tak wyczulony na emulację wzorów włoskich – sięgnął do tego modelu.

W tak różnych aluzjach i rolach, jakie Rembrandt przyjmuje w swych autoportretach, demonstrując siebie jako mistrza *aemulatio*, we własny sposób osiągającego doskonałość wzorców przeszłości, od antyku po

176. Rembrandt, *Autoportret z pudlem*, 1631, Galerie du Petit Palais, Paryż

177. Rembrandt, *Autoportret z malsztokiem*, 1658, The Frick Collection, Nowy Jork – **zob. tabl. 60**

178. Rembrandt, *Autoportret z Saskią*, 1635, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno – **zob. tabl. 61**

Tycjana i Sprangera – kryje się stale intencja gry z widzem. Erudycyjnej gry w rozpoznawanie aluzji, odniesień, porównań, czasem cytat. Jak wykazał Ernst van de Wetering, malarz wykonywał swe wizerunki tak licznie, wręcz masowo, by propagować swe imię pośród potencjalnej klienteli, wśród zamożnych i edukowanych *kunstliefhebbers*, amatorów sztuki, oraz tzw. *Namenkäufer*, poszukiwaczy wielkich nazwisk.[536] A gra w różne role i w aluzje do autorytetów z przeszłości celowi temu dobrze służyła. Podrażniając ciekawość odbiorcy i zaskakując go skojarzeniami albo optycznymi trikami, uatrakcyjniała wizerunek własny artysty – wizerunek „na sprzedaż".

Trompe-l'oeil

Martwa natura, *stilleven*, jest sama w sobie gatunkiem obrazowym, któremu iluzja wydaje się być przyrodzona. Dostrzegano to od czasów antycznych, o czym świadczą teksty Pliniusza i Filostrata o kwiatach, owocach, przedmiotach malowanych przez artystów starożytnych tak, że łudziły oko i wprowadzały w błąd władze umysłowe przy odróżnianiu tego, co rzeczywiste od tego, co przedstawione. Flawiusz Filostrat w *Eicones* (II w. n.e.) tak oto opisał jeden z obrazów w imaginacyjnej galerii w willi pod Neapolem: „Obraz odznacza się taką wiernością wobec prawdy, że pokazuje nawet krople rosy kapiące z kwiatów i siadającą na nich pszczołę – czy to prawdziwa pszczoła została złudzona namalowanymi kwiatami, czy obraz ma nas łudzić, byśmy sądzili, że namalowana pszczoła jest rzeczywista – tego nie wiem."[537] O tym samym efekcie iluzyjnym pisał Pliniusz w *Historia naturalis*, opowiadając cytowaną tu już anegdotę o Zeuksisie malującym winogrona, do których zlatywały się ptaki, by je dziobać.[538] Tropem Filostrata poszli Antonio Averlino, zwany Filarete (*Traktat o architekturze*, ok. 1461–1464) oraz Giorgio Vasari (*Żywoty*, 1550), którzy przytaczali anegdotę o Giotcie: „Namalował na nosie jednej z postaci obrazu swego mistrza [Cimabuego] muchę tak podobną [do prawdziwej], że ten, gdy zabierał się do malowania, usiłował spędzić muchę kilkakrotnie, zanim nie spostrzegł swego błędu."[539] Tę opowiastkę powtarzał Karel van Mander w *Het Schilder-boeck* (1604) jako przykład doskonałego iluzjonizmu. Nie dziwi przeto, że w holenderskich i flamandzkich martwych naturach z bukietami kwiatów i z owocami tak często pojawia się motyw owadów: much, pszczół, motyli, ważek, żuków, pełzających natrętnie po parapecie albo po płatkach i często aż proszących się, by je odgonić machnięciem ręki. A także motyw iluzyjnych kropel wody, ściekających po parapecie albo po liściach. Widzimy te motywy w dziesiątkach bukietów z lat około 1600–1620, malowanych przez Roelanta Saverya, Jacques'a de Gheyna Mł., Jana Brueghla St., Clarę Peeters, Eliasa Verhulsta, Osiasa Beerta St., Ambrosiusa Bosschaerta St. (il. 179), Jacoba van Hulsdoncka, Balthasara van

der Asta, Jacoba Woutersz.'a Vosmaera, Christoffela van den Berghe, a także przez czynnego we Frankfurcie Niemca, Georga Flegela i Francuza Jacques'a Linarda. A i potem, po 1620 roku aż po wiek XVIII, pojawiają się one w licznych martwych naturach kwiatowych – u Fransa Snydersa, Daniela Seghersa, Isaaka Soreau, Philippe'a de Marlier, Willema van Aelsta, Jana Davidsz.'a de Heema, Cornelisa de Heema, Jana van der Hecke, Jana Fyta, Nicolaesa van Veerendala, Jana van Huysuma czy Rachel Ruysch. Motyw dokuczliwych insektów pośród bujnych kwiatów wprowadzony zresztą został już wcześniej – najpewniej nie bez znajomości tradycji Filostrata. Najstarsza malowana mucha pełza po iluzyjnej ramie *Portretu kartuza* Petrusa Christusa z 1446 roku (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art).[540] Potem widzimy ją wśród innych insektów (tu może już pod wpływem znajomości motywu „muchy Giotta" u Filareta) ok. 1480–1500 roku w niderlandzkim, zwłaszcza gandawsko-brugijskim, miniatorstwie książkowym, czego świadectwem są wcale liczne dekoracje bordiur, np. w *Godzinkach Engelberta von Nassau* Mistrza Marii Burgundzkiej (ok. 1475–1480, Oxford, Bodleian Library), *Godzinkach Warburga* anonimowego autora (ok. 1495–1500, Waszyngton, Library of Congress) czy *Godzinkach* przypisywanych Mistrzowi Modlitewnika Berlińskiego w krakowskiej Bibliotece Czartoryskich (ok. 1485)[541], a także w miniaturach *Godzinek Hansa Imhoffa*, przypisywanych Simonowi Beningowi (1511, kol. pryw.).[542] Ponadto występuje na portretach, np. na chuście kobiety w *Portrecie pary małżeńskiej* (*Autoportrecie z żoną*?) Mistrza z Frankfurtu z 1496 roku (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Słynna jest mucha – niewątpliwie „mucha Giotta" – która przysiadła na szacie Marii w *Święcie Różańcowym* Albrechta Dürera z 1505–1506 roku (Praga, Národní Galerie) – skądinąd najsłynniejszym manifeście jego kultu dla sztuki Italii.[543] Około 1565 roku mucha, ważki i osa „wpełzają" do obrazu *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie* (Galerie Lingenauber, Düsseldorf) Ludgera tom Ringa Mł., niemieckiego artysty z Münster i Brunszwiku, który może być uważany za ojca tego rodzaju martwej natury – typu bukietu kwiatowego (il. 180).[544] Jednak to, że prawdziwa popularność motywu „pszczoły Filostrata" i „muchy Giotta" ustaliła się właśnie wśród wymienionych malarzy niderlandzkich około 1600 roku, tłumaczy się faktem, iż wszyscy oni pracowali dla elit kolekcjonerskich swojej epoki, czy to w Antwerpii, czy w Pradze, Wiedniu, Monachium i Frankfurcie, czy też w Utrechcie albo Delft. W tych środowiskach kolekcjonerów-erudytów oczywista była dobra znajomość antycznych i nowożytnych włoskich tekstów z ich passusami o starożytnym malarstwie martwych natur (Pliniusz, Filostrat, Filarete, Vasari). Wszyscy oni – kolekcjonerzy i malarze – znali też wyrafinowane ilustracje botaniczne i botaniczno-emblematyczne Jorisa Hoefnagla, jakie ten wykonywał dla gabinetu osobliwości i kolekcji naturaliów cesarza Rudolfa II – ujęte m.in. w czterech tomach ponadtysiąc-

179. Ambrosius Bosschaert, *Bukiet kwiatów*, ok. 1618–1619, kol. pryw., Londyn – **zob. tabl. 62**

180. Ludger tom Ring Mł., *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie*, 1565, Galerie Lingenauber, Düsseldorf

181. Jacob Hoefnagel wg Jorisa Hoefnagla, *Archetypa Studiaquae Patris Georgii Hoefnagel*, 1592, Seckenbergische Bibliothek der Johann-Wolfgang-Goethe--Universität, Frankfurt n.M.

stronicowego atlasu *Animalia* (1575–1582) i innych manuskryptach, a potem sztychowane przez jego syna Jacoba Hoefnagla w słynnej serii *Archetypa* (1592 Frankfurt n.M. – il. 181).[545] Stąd też śmiało powiedzieć można, że iluzyjna „pszczoła Filostrata" albo „mucha Giotta" w bukietach z ok. 1600 jest atrybutem czcigodnego obrazu kolekcjonerskiego, znakiem ambitnego przeznaczenia dzieła do wyszukanych gabinetów *naturaliów* i *artificaliów*.

Przedmiotem naszego zainteresowania nie jest jednak sam stopień efektownego, iluzyjnego oddania materii, konsystencji, faktur albo pojedynczych obiektów (czy też insektów) – tu bowiem holenderskie malarstwo martwej natury, jak wiadomo, osiągnęło niebywałą doskonałość i musielibyśmy zajmować się każdym kolejnym mistrzem z ich wielosetnej rzeszy. Interesować nas będą tylko te – bardzo zresztą liczne – dzieła, które „oszukują" widza, mamiąc jego wyobraźnię, i podają się za przedmiot inny niźli ten, którym same są, to znaczy: niż obraz. A zatem, takie dzieła, które udają, że nie są obrazem, a „naprawdę" tym, co przedstawiają: szafką z przedmiotami, kredensem, zasobnikiem z listami i dokumentami, wazonem z bukietem, koszem z owocami, domowym ptaszkiem siedzącym na kołku przymocowanym do ściany. Oszukują widza tym, że są czy mogą być rzeczą z jego realnego, dotykalnego otoczenia, kawałkiem namacalnej rzeczywistości. Można je, na przykład, umieścić na ścianie izby, by łudziły gości, zaskakiwały ich i bawiły. Są to dzieła z gatunku *trompe-l'oeil*, po niderlandzku: *oogenbedriegertjes* (aczkolwiek sam termin jest późniejszy, ukuty dopiero w 1824 roku jako tłumaczenie określenia francuskiego).[546]

Zasada *trompe-l'oeil* opisana została już w *Eicones* Filostrata Starszego (II/III w. n.e.). Grecko-rzymski pisarz ogląda w podneapolitańskiej willi galerię obrazów, wśród których znajdują się przedstawienia, jakie dziś określilibyśmy martwymi naturami. Podkreśla ich wartość jako tworów iluzji, a ich temat wywodzi z obyczaju *xenii* (obdarowywania gości kwiatami, owocami czy cennymi przedmiotami). W wydaniu francuskiego przekładu dzieła Filostrata z 1578 roku, autorstwa Blaise'a de la Vigénère, czytamy zdanie uzupełniające oryginalny opis: „Une vaine peinture / est moins que la nature. / Tous ces dons enrichis d'or et d'erfebuerie / ne sont que tromperie." (Próżny obraz jest czymś gorszym niźli sama natura, wszystkie te rzeczy [dary], zdobne w złoto i klejnoty, są tylko złudzeniami). Mimo tonu moralizatorskiej przygany, autor najwyraźniej miał na myśli iluzyjność malarstwa, a jego tekst świadczy o dawnym użyciu terminu *tromperie* w odniesieniu do iluzjonistycznych obrazów.

Ten rodzaj *tromperie*, dzięki któremu obraz udaje inny przedmiot, albo wręcz, że on sam nie istnieje, a jest tylko to, co przedstawia,

pojawił się w Niderlandach już w XV wieku, w latach około 1470–1500. Stało się to w malarstwie tablicowym oraz książkowym, tworzonym w środowisku Brugii i Gandawy, w kręgu i pod wpływem Hansa Memlinga, Justusa z Gandawy i Mistrza Marii Burgundzkiej.[547] W powstałych około 1477 roku miniaturach tego ostatniego w *Godzinkach Marii Burgundzkiej* (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek – tabl. 32) bordiury przekształcają się w iluzyjne wnętrze komnaty z oknem otwartym na przestrzeń właściwej sceny, np. Marii z Dzieciątkiem tronującej w kościele albo Przybicia do krzyża. Parapet okna wypełniają iluzyjnie oddane przedmioty: książki modlitewne, naczynia, kwiaty w wazonie, szkatułki, poduszki, wyroby jubilerskie. Ów trik przestrzennego łudzenia czytelnika-widza daje mu wrażenie, iż otwierając księgę otwiera zarazem okiennice w wyimaginowanym pokoju, by przez okno albo arkadę oglądać wydarzenie z *historia sacra*. Karta manuskryptu przestaje być sobą, a staje się doskonale odwzorowanym kawałkiem architektury. Bordiura miniatury ze *Świętym Łukaszem w pracowni* w *Godzinkach Joanny Kastylijskiej* tzw. Mistrza Scen z Historią Dawida w Brewiarzu Grimani lub jego pomocnika (ok. 1496, Londyn, British Library) imituje rozpiętą tkaninę, na którą naszyto metalowe, trybowane plakiety pielgrzymie z wizerunkami Marii z Dzieciątkiem, świętych i Ukrzyżowanego.[548] Na bordiurach przytaczanych tu już *Godzinek Engelberta von Nassau* Mistrza Marii Burgundzkiej pojawia się obszerna konstrukcja regałowej szafy z wnękami, w których ustawione zostały różnorakie naczynia majolikowe i szklane. Właściwy obraz – tu: *Pokłon Trzech Króli* – zda się być wbudowany w mebel kuchennodomowy, w którym przechowuje się kosztowne naczynia, zawierające drogocenne substancje. Podobną grę pozorów wprowadzają mistrzowie malarstwa tablicowego na rewersach skrzydeł ołtarzowych oraz dewocyjnych dyptyków, złożonych z obrazów maryjnych i portretów. Anonimowy brukselski mistrz przedstawił na odwrociu tablicy z *Marią z Dzieciątkiem* wnękę w ścianie z półką, na której leżą księgi; niżej ustawiono misę z dzbanem, a obok na wieszaku wisi biały ręcznik; uchylona kotara odsłania wnętrze wnęki (ok. 1480–1490, Museum Boymans-van Beuningen – il. 182). Szafka z uchylonymi drzwiczkami oraz półka z książkami i naczyniami z leczniczymi substancjami pojawia się na anonimowym obrazie niderlandzkim lub niemieckim z ok. 1480 roku (Colmar, Musée d'Unterlinden), który także mógł być pierwotnie rewersem przedstawienia religijnego, zapewne Marii z Dzieciątkiem.[549] Hans Memling na odwrociu waszyngtońskiej *Św. Weroniki* z ok. 1470–1479 (National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection) namalował kielich św. Jana Ewangelisty w niszy tak łudząco, że obraz „stał się" właściwie fragmentem liturgicznego wyposażenia kościelnego.[550] Na rewersie *Portretu młodzieńca* z ok. 1470–1479 roku (Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza – il. 183) ustawił majolikowy dzban z bukietem lilii i gladiolusów (symboli Marii), również w niszy, na stole przykrytym wzorzystym

182. Malarz brukselski, *Wnęka ścienna z przedmiotami do ablucji*, ok. 1480–1490, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

183. Hans Memling, *Dzban z lilią i gladoliusami*, rewers *Portretu młodzieńca*, ok. 1470–1479, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt

184. Bartholomäus Bruyn St., *Vanitas*, 1524, Museum Kröller-Müller, Otterlo

185. Pieter Aertsen, *Stragan rzeźniczy*, 1551, North Carolina Museum of Art, Raleigh – **zob. tabl. 63**

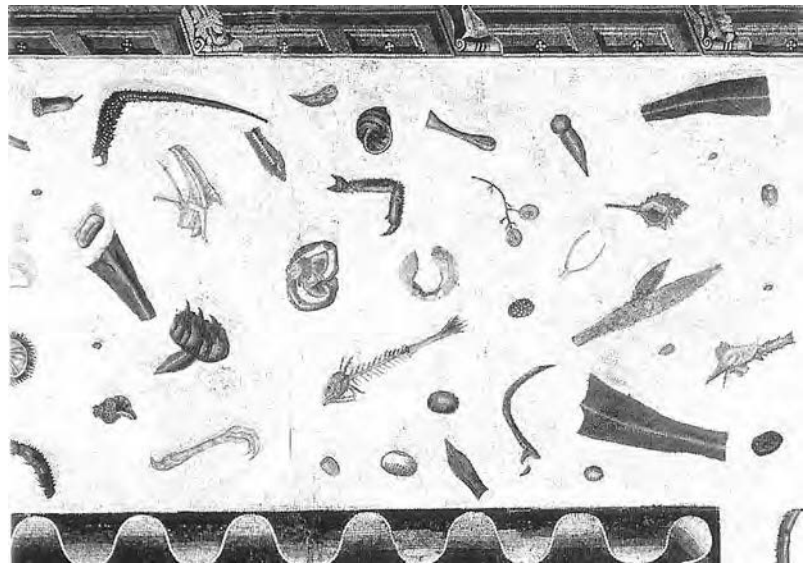
obrusem, dając wrażenie załomu w ścianie realnego wnętrza.[551] Wrażenie było tym silniejsze, że rewersy te były widziane w sytuacji banalnej: gdy dyptyk, którego ów portret był składnikiem (wraz z nie zachowanym wizerunkiem Marii z Dzieciątkiem), pozostawał zamknięty i zawieszony na ścianie lub ustawiony przy niej. Dopiero otwarcie skrzydeł pozwalało widzowi wyjść z obszaru pospolitej codzienności i wejrzeć w pozai ponadrealną rzeczywistość: wziąć udział w adorowaniu Marii i Jezusa. Tropem takich kompozycji pójdą w pierwszej połowie XVI wieku malarze niderlandzcy i niemieccy, jak Bartholomäus Bruyn St. w przedstawieniu symboli Vanitas: lichtarza, czaszki i tabliczki z zapisaną kartą papieru – w szafkowej wnęce ściennej, wymalowanej na odwrociu *Portretu kobiety z rodu von Westerburg* z 1524 roku (Otterlo, Museum Kröller-Müller – il. 184).[552] Victor I. Stoichita zwrócił trafnie uwagę na szczególny status owych *trompe-l'oeil*. Są one wedle teorii antycznej (np. Pliniusza) *parerga*: rzeczami podrzędnymi, dosłownie „jakby rzeczami", „rzeczami obok", czymś obok rzeczy prawdziwych i pełnowartościowych. Stanowią więc *marginalia* wobec głównego pola zainteresowań sztuk obrazowych, wobec figuratywnego malarstwa historii i portretu. Ten ich status wyraża się w samym zabiegu kompozycyjnym: wprowadzeniu ich w opozycyjny kontekst wobec „właściwego" obrazu – na margines, w strefę obramienia głównej miniatury albo na rewers zasadniczego obrazu. Sugerują przez to, iż są odwrotnością obrazu, jego opozycją. Tworzą – jak pisze Stoichita – „inne przedstawienie", anty-obraz, anty-malarstwo. W przypadku przedstawienia czaszki na odwrociu portretu zasada odwrotności i odwrócenia rzeczywistości staje się jeszcze bardziej wyrazista: czaszka jest wszak negatywem żywej głowy, czyli portretu.[553]

Tę „odwrotność" odwrócą *à rebours* malarze generacji około 1550, pracujący w Antwerpii, potem w Amsterdamie. Pieter Aertsen w obrazach z lat 1551–1560 oraz Joachim Beuckelaer w latach sześćdziesiątych umieszczają na pierwszym planie bujną martwą naturę targową, kuchenną, spiżarnianą czy kredensową z mięsiwem, rybami, drobiem i innymi artykułami rzeźnickimi, a także z pieczywem, warzywami, owocami, naczyniami. Dopiero poprzez nią widać gdzieś daleko w głębi scenkę religijną, przydającą owej wizji doczesnej „cielesności" (niderl. *vlees* oznacza zarówno mięso, jak i ciało) wezwania moralnego do pielęgnowania duchowej cnoty i do dbałości o zbawienie: Świętą Rodzinę rozdającą jałmużnę w czasie ucieczki do Egiptu, wizytę Chrystusa w domu Marii i Marty czy Wieczerzę w Emaus.[554] Obrazy te nie są wprawdzie same w sobie *trompe-l'oeil*, ale często stosują triki iluzjonistyczne. Na przykład Aertsen w okazałym obrazie *Stragan rzeźniczy* z 1551 roku (Raleigh, North Carolina Museum of Art – il. 185)[555] – nb. pierwszym z gatunku „kuchni" (*keuken*) i w ogóle najwcześniejszej, w pełni samodzielnej martwej naturze niderlandzkiej – tak skonstruował kształt wiaty rzeźnickiego stoiska oraz układ ław, na których porozkładał

186. Pieter Aertsen, *Chrystus w domu Marii i Marty*, 1552, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

produkty rzeźnicze, że ma się wrażenie, iż wychodzą one przed lico obrazu i że widz stanął tuż przed ladą owego kramu, właściwie otoczony pętami kiełbas, kawałami mięsa, płachciami słoniny, wędzonymi rybami. Jest atakowany przez owe cielska (*vlees*), odmalowane tak zmysłowo i apetycznie, że niemal czuć ich mocny zapach.[556] Bezpieczna bariera lica zanika tu zupełnie: widz ma się czuć zarzucony i przywalony masą mięs, wyłaniającą się z obrazu. W obrazie z *Chrystusem w domu Marii i Marty* z 1552 roku (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum – il. 186)[557] ogromna tusza mięsa zdaje się zsuwać z umieszczonej wysoko misy wprost na widza; w jego przestrzeń wnika skrzydło drzwiczek szafy-sejfu z wielką sakwą na pieniądze, przewieszoną przez ich krawędź. Podobną sugestię otaczania czy wręcz osaczania widza zwałami warzyw, owoców i mięsiw buduje w swych wczesnych obrazach Joachim Beuckelaer (np. *Spiżarnia z Chrystusem i uczniami na drodze do Emaus*, ok. 1565, Haga, Mauritshuis).[558]

Nie dziwi przeto, że współczesny Aertsenowi humanista, Hadrianus Junius, chwalił go jako nowego Peirajkosa, malarza hellenistycznego, którego Pliniusz sławi za doskonały iluzjonizm jego bogatych „stołów biesiadnych" i nazywa *rhyparographos* – mistrzem „nie sprzątniętych resztek" z biesiadnego stołu, owych *asárotos oikos* (zaśmieconych podłóg) z antycznych iluzjonistycznych mozaik posadzkowych, jakie znamy z dzieł Sososa z Pergamonu w Muzeach Watykańskim i Laterańskim (kopie rzymskie z II w. n.e. – il. 187).[559] Skojarzenie ze słynnym twórcą



187. Sosos, *Asárotos oikos* (*Niesprzątnięta podłoga*), kopia rzymska, II w. n.e., Museo Vaticano, Watykan

antycznych martwych natur stołowych było tu naturalne, jakkolwiek Aertsen (a po nim Beuckelaer) ukazywał raczej to, co dopiero miało posłużyć do uczty, a nie pozostałości po niej.

Iluzja domowego sprzętu: ścienne wnęki, szafki, regały, kredensy Gerrita Doua i innych mistrzów

Trompe-l'oeil imitujące wnęki z półkami, regałowe szafy lub ścienne witryny i kabinety, jakie wcześniej widzieliśmy na rewersach obrazów i miniaturach gandawsko-brugijskich, pojawiły się równocześnie, w ostatniej ćwierci XV wieku, we Włoszech. Tu – w zupełnie odmiennej technice, szczególnie zresztą trudnej dla uzyskania iluzjonistycznego efektu: w intarsjowych dekoracjach wnętrz. Najsłynniejsze przykłady stanowią dwa studiola książąt Federiga i Guidobalda da Montefeltre z pałaców w Urbino (zachowany *in situ*) i w Gubbio (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art), pierwsze z 1476, drugie z lat 1476–1480, oba zaprojektowane zapewne przez Francesca di Giorgio Martiniego lub Giuliana da Maiano, a wykonane przez Baccia Pontellego i jego warsztat (il. 188).[560] Wszystko tu jest iluzją: półki za uchylonymi drzwiczkami, mieszczące księgi, instrumenty muzyczne i przyrządy naukowe, naturalia, ptaki w klatkach; obrazy wiszące w kwaterach między półkami. Słowem: repertuar eksponatów typowych dla przyszłych kunstkamer i gabinetów kolekcjonerskich. W podobnej kompozycji Pantaleone de' Marchis z zaplecka stall (Lombardia, ok. 1500; Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung) oglądamy na regałach także bukiety kwiatów w wazonach i owoce podwieszone do krawędzi półki lub leżące na paterach. Te regałowe, szafkowe *trompe-l'oeil*, tak

188. Baccio Pontelli i warsztat, wg projektu Francesca di Giorgio Martiniego lub Giuliana da Maiano, intarsje w *studiolo* Federico da Montefeltre, 1476, Palazzo Ducale, Museo Civico, Urbino

w formie włoskich intarsji, jak i obramień staroflamandzkich miniatur, wynikają, oczywiście, także z popularyzacji motywu regałów z książkami i różnymi sprzętami w ówczesnym niderlandzkim, iberyjskim, prowansalskim i włoskim malarstwie tablicowym: w tłach obrazów maryjnych (np. *Maria z Dzieciątkiem w komnacie* niderlandzkiego kontynuatora Jana van Eycka, zwanego Mistrzem z Covarrubias, ok. 1445–1450, Covarrubias p. Burgos, Museo de la Colegiata), wizerunkach świętych (Barthélemy d'Eyck, *Jeremiasz* i *Izajasz* na skrzydłach *Zwiastowania z Aix*, 1442–1445, w Brukseli i Rotterdamie), a zwłaszcza przedstawieniach Hieronima w pracowni (Jan van Eyck i Petrus Christus?, 1442, Detroit Institute of Art – il. 189; Antonello da Messina, ok. 1475, Londyn, National Gallery – il. 109; Ghirlandaio, 1480, kościół Ognissanti we Florencji; Colantonio, Museo di Capodimonte w Neapolu). Tam jednak, choć namalowane iluzyjnie, nie stanowią *trompe-l'oeil*; tkwią w obrazie, a nie zastępują obrazu i nie pozorują bycia innym przedmiotem.

Tak natomiast dzieje się we wczesnych martwych naturach, które sugerują istnienie nie obrazu, lecz pozornego sprzętu. Niekoniecznie już regału czy szafkowej wnęki, ale, na przykład, tablicy z dokumentami i listami zatkniętymi za przypiętą listwę – jak na obrazie Vittore

189. Jan van Eyck i warsztat (Petrus Christus?), *Święty Hieronim w pracowni*, 1442, The Institute of Art, Detroit

191. Georg Flegel, *Kredens*, ok. 1600, Národní Galerie, Praga

Carpaccia z ok. 1490–1495 (Los Angeles, J. Paul Getty Museum)[561] albo blatu pulpitu – jak na południowoniemieckim obrazie z ok. 1500 roku, zachowanym w kilku wersjach (Burg Eltz; Galeria Mathiessen, Londyn; Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie), wiązany z kręgiem Michaela Pachera (il. 190).[562] Ukazuje on otwartą księgę antyfonarza z konkretnym, czytelnym tekstem i z zapisami nutowymi, która, jak mówi napis „Liber Vitae Apoc. III...", odnosi się symbolicznie do księgi opisanej w Apokalipsie Jana.[563] Jak się na ogół przyjmuje, tablica ta stanowiła dekorację lektorium.[564] W takiej funkcji stanowiłaby analogię dla intarsjowych przedstawień ksiąg na lektoriach włoskich (np. Fra Giovanni da Verona, pulpit muzyczny w Santa Maria in Organo w Weronie, 1491–1499).[565] Kontynuację malarską tego typu iluzyjnych przedstawień książek, umieszczanych w regałowych szafach, znajdziemy w dekoracjach gabinetowych wnętrz w rezydencjach z końca XVI i początku XVII wieku, np. w zamku Beauregard w Blésois.[566] Zbliżonej funkcji – dekoracji gabinetów i komnat w wielkopatrycjuszowskich domach Frankfurtu i innych miast niemieckich – służyć miały *Kabinett-* i *Schrankbilder* Georga Flegela, malarza frankfurckiego z ok. 1600: kredensy, trezory, witryny z drogocennymi naczyniami, wytwornymi bukietami kwiatów i owocami na paterach i misach (Praga, Národní Galerie – il. 191).[567] Zwracają w nich uwagę, tak jak w analogicznych „kredensach" Sebastiana Stoskopffa z Alzacji, iluzyjne intarsjowe obramienia, z jednej strony dające złudzenie mebla, z drugiej zaś przypominające o pochodzeniu tego rodzaju *trompe-l'oeil* z tradycji włoskich intarsji.

Repertuar motywów umieszczonych w iluzyjnej niszy lub szafkowej wnęce: księgi, przybory pisarskie, klepsydra, sakwa na pieniądze

190. Malarz niemiecki, *Otwarta księga antyfonarza*, ok. 1500, Burg Eltz

– słowem zestaw symboli Vanitas – powraca w martwych naturach holenderskich około połowy XVII stulecia, np. w parze obrazów Gerrita Doua z 1647 roku (Hartford, Wadsworth Atheneum; Los Angeles, The Armand Hammer Collection, University of Southern California – il. 192–193).[568] Dou bywa w swych *trompe-l'oeil* świadomie archaiczny. W *Martwej naturze ze świecznikiem, fajką i zegarkiem* z Drezna (Gemäldegalerie, ok. 1660 – il. 194) zdaje się nawiązywać do ujęć, znanych z rewersów staroniderlandzkich obrazów religijnych, np. w typie wspomnianego wcześniej odwrocia *Marii z Dzieciątkiem* mistrza brukselskiego w Museum Boymans-van Beuningen (il. 182), z charakterystycznymi motywami przesuniętej zasłony, ksiąg i papierzysk. Wiadomo, że drezdeński obraz Doua stanowił tablicę skrzydeł, przykrywających scenę rodzajową *Para flirtująca w schowku na wino* (aukcja Christie's, Londyn 1986).[569] W *Martwej naturze z ręcznikiem, dzbanem i misą* w Luwrze (ok. 1660, il. 195) Dou powraca do tradycyjnej zasady umieszczenia iluzyjnych przedmiotów na rewersach skrzydeł ołtarzowych, które kryły niezachowane kwatery tryptyku zapewne z alegoryzująco-rodzajowymi scenami. Musiała to być konstrukcja przypominająca zaginiony, znany z kopii, tryptyk Doua, ukazujący wewnątrz sceny: *Nocna szkoła*, *Matka z dzieckiem*, *Ostrzenie pióra*, oznaczające pojęcia z arystotelejskiej teorii edukacji moralnej: *Doctrina*, *Natura* i *Exercitatio*, a na odwrociach skrzydeł – jak podaje Houbraken – „obrazy Sztuk Wyzwolonych", czyli najpewniej martwe natury z księgami i innymi atrybutami sztuk i nauk.[570] Wiadomo, że wiele z martwych natur Doua było częścią kasety lub szafki; w inwentarzach dzieła takie opisywane są jako *met de kassen*[571] – czyli, jak można sądzić: przykryte tablicowymi skrzydłami w postaci innych obrazów, na wzór dawnych dyptyków czy tryptyczków. Taką funkcję miały obrazy Doua z Drezna i Luwru, takąż mogła mieć para martwych natur z Hartford i Los Angeles. Ten, tak często stosowany przez lejdejskiego mistrza, zabieg umieszczania martwych natur na skrzydłach tryptykowych wywoływał efekt dla odbiorcy zgoła nieoczekiwany. Otwierając tryptyk, widz spodziewał się niewątpliwie efektu, do którego przyzwyczaiła go gotycka jeszcze tradycja: pojawienia się „świętego" obrazu, przedstawienia religijnego. Tymczasem w konstrukcjach Doua zyskiwał wgląd w dzieło całkowicie świeckie, widząc scenę rodzajową. Zabieg taki służył zatem, po pierwsze, zaskoczeniu widza i wprowadzeniu go w chwilową dezorientację. A po drugie – podnosił rangę rodzajowego tematu dzieła, nadając mu zacność przez odwołanie się do sakralnej tradycji dawnych ołtarzy. Wreszcie: dawał patrzącemu do zrozumienia, że sens tego, co widzi, jest głębszy, że rodzajowa scenka niesie moralne przesłanie (jak np. owa sekwencja alegoryczno-rodzajowych scen w tryptyku arystotelejskich pojęć *Doctrina–Natura–Exercitatio*). Restytuowanie dawnego schematu ołtarzowego dla przekazywania nowych, świeckich treści moralnych było zresztą samo w sobie „grą z widzem", sposobem uaktywniania uwagi odbiorcy.

192. Gerrit Dou, *Martwa natura z klepsydrą*, 1647, The Ella Gallup Sumner and Mary Cutlin Sumner Collection, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut – **zob. tabl. 64**

193. Gerrit Dou, *Martwa natura z sakiewką*, 1647, The Armand Hammer Collection, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles **– zob. tabl. 65**

194. Gerrit Dou, *Martwa natura ze świecznikiem, fajką i zegarkiem*, ok. 1660, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

195. Gerrit Dou, *Martwa natura z ręcznikiem, dzbanem i misą*, ok. 1660, Luwr, Paryż

196. Johannes Cuvenes St., *Martwa natura – Vanitas*, Heinz Collection and Gallery, Nowy Jork – **zob. tabl. 66**

Johannes Cuvenes St., mistrz pochodzący z Bremy, a działający w Hadze i Amsterdamie, namalował ok. 1650–1655 ciekawą kompozycję *Vanitas* (Heinz Coll., Nowy Jork – il. 196)[572] z motywami czaszki, klepsydry, ksiąg, globusa i przyrządów pisarskich w układzie przypominającym analogiczne martwe natury Pietera Claesz.'a z Haarlemu, a zwłaszcza Harmena Steenwijcka z Delft. Jest to kompozycja szczególna. Po pierwsze dlatego, że wprowadza zabieg, który nazwać by trzeba „zasadą cytaty": to, co ukazane w niszy, za częściowo uchyloną kotarą, jest osobnym obrazem, jakby „obrazem w obrazie", kompozycją przejętą od Harmena Steenwijcka albo Pietera Claesz.'a. Jest przytoczeniem spopularyzowanego już wcześniej, przez poprzednie pokolenie artystów, obiegowego typu wanitatywnej martwej natury. Jeśli tamci malarze umieszczali czaszki i inne elementy kompozycji na blacie stołu w neutralnej, niesprecyzowanej scenerii, to tu owa sceneria została „dopowiedziana", jasno określona. Widzimy bowiem konkretną ścianę, w której otwiera się łukowo przesklepiona wnęka; blat niszy wspiera się na kamiennym postumencie, którego lico dekorowane jest reliefowym *panneau*. Odrębność tej niszowej przestrzeni podkreślona została iluzyjną kotarą, nieco odsuniętą na bok. Po drugie, niezwykłość tej kompozycji polega na wielorakiej grze złudzeń optycznych. Płaszczyzna postumentu z reliefem i tafla gładkiej ściany sugerują, że to one są równoważne z licem obrazu. Efekt ten wspomaga zasłona, zawieszona iluzyjnie na owej ścianie-licu. Między kotarą a powierzchnią ściany miejsca jest tyle co na palec. A tymczasem różne przedmioty: piszczelowa kość, kłosy zboża czy kłąb czerwonej tkaniny wysuwają się wcale wyraźnie do przodu, sterczą nachalnie przed licem ściany, jakby ignorując kotarę. Widz pyta siebie: czy gdyby ją na powrót zasunąć, pokryłaby naprawdę te różne wystające z niszy rzeczy? Powstaje cień niepokoju: czy kotara jest w stanie w pełni zasłonić całość? Rodzi się wrażenie, że przedmioty ukryte w niszy, a zarazem odsłonięte przez kotarę, „wylewają się" z wnęki, że stłoczenie ich tam wypiera je z mrocznego zakątka „na światło dzienne", ku widzowi. Ten bowiem odchylił na chwilę zasłonę, zajrzał do wnęki i oto wysypują się nań różne przedmioty. Uwolnił gestem odsłonięcia kotary zwalone na pozór bez ładu i składu rzeczy, czym pobudził ten wewnętrzny „obraz w obrazie" do działania – do *interakcji* z odbiorcą, uświadamiając mu istnienie „cytaty" w obrazie.

Quodlibet

Podobne działanie zasłony obserwujemy na obrazach holenderskich w typie *trompe-l'oeil*, jakie około 1660 roku zaczęto produkować niemal masowo dla zabawienia i pouczenia widza, *tot lering en vermaak*. Na pewno zresztą wpływ na to miały iluzyjne kotary na delfckich *kerkinterieurs* z lat ok. 1650–1655. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, w obrazie *Martwa natura–quodlibet* z 1665 roku (Hamburg, Kunsthalle

– il. 197)[573], kazał widzowi unieść na chwilę skraj błękitnej, atłasowej zasłony, by ten mógł obejrzeć zbiór różnych drobnych przedmiotów z codziennego życia.[574] Widz wmanewrowany zatem został w rolę Zeuksisa, chcącego uchylić zasłonę namalowaną na obrazie Parrazjosa, jak to opowiada Pliniusz. Tu jednak rola Zeuksisa jest podzielona pomiędzy widza a autora obrazu. Podczas gdy w anegdocie Pliniusza Zeuksis chce odsłonięcia pozornie ukrytego za zasłoną obrazu, to w dziele Gijsbrechtsa widz dowiaduje się, co się za zasłoną kryje, bo autor już uchylił jej rąbka. Teraz widz może tylko chcieć całkowitego odsłonięcia, choć przecież wie, że nie jest to możliwe. Możliwe jest już tylko domyślne odsłanianie reszty, wypełnienie „miejsca niedopowiedzenia" dzięki inwencji własnej i imaginacji odbiorcy.

197. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Martwa natura – quodlibet*, 1665, Hamburger Kunsthalle, Hamburg – **zob. tabl. 67**

Obraz nawiązuje zarazem do dwóch innych toposów antycznych. Ukazując przedmioty „byle jakie", banalne i nieuporządkowane, wetknięte jakby przypadkowo i chaotycznie za taśmy podręcznego zasobnika na papiery (tzw. *Steckbrett*), przywołuje kategorię *rhyparographii*, „malarstwa śmieci", rzeczy porzuconych, „odpadków codziennego życia", w jakiej wsławił się, wedle Pliniusza, Peirajkos. Ale też są to rzeczy drobne, nieznaczne i błahe, malowane przez antycznych *rhopographos* (twórców *pictura minoris*) w opozycji do *megalographos* (malarzy rzeczy wielkich). Gra słów występujących u autorów starożytnych (Pliniusza, Witruwiusza i innych): *rhopo*-i *rhyparo-/graphia* – została wykorzystana tu do prowadzenia gry w imaginację.[575]

Ten rodzaj obrazów *trompe-l'oeil*, jaki od 1664 roku tworzył Gijsbrechts, nazywany był *quodlibeta* – od łacińskiego *quod libet*: „co tylko chcesz", „co się wam podoba", „co kto lubi". Nazwa ta wywodzi się od scholastycznych *disputationes de quodlibet*, prowadzonych od XIII wieku na uniwersytetach jako formuła egzaminu i ćwiczenia, w którym na zadawane dowolne pytania należało odpowiedzieć bez namysłu, niemal automatycznie i skojarzeniowo, choć logicznie. Nazwa gatunku zatem już ze swej natury zakładała dialog między obrazem a odbiorcą, oparty na zaskakiwaniu i wywoływaniu szybkich skojarzeń myślowych.

Owe *quodlibeta* rozpowszechniło w malarstwie drugiej połowy XVII wieku całe pokolenie artystów – holenderskich, flamandzkich, francuskich, niemieckich: Samuel van Hoogstraten, Cornelis Brize, Wallerand Vaillant, Sébastien Bonnecroy, Laurens Craen, Edwaert Collier, Cornelis Norbertus i Franciscus Gijsbrechtsowie, Cornelis i Jacob Biltiusowie, Sebastian Stoskopff, Jean-François de la Motte.[576] Nie była to inwencja stricte holenderska, lecz właściwie ponadnarodowa, kosmopolityczna. Stanowiła odpowiedź na potrzeby gustu kolekcjonerskiego środowisk dworskich i wielkopatrycjuszowskich. Spełniała zapotrzebowanie na obrazy-zabawki. Gijsbrechts rozwinął ją na dworze duńskim, gdzie przebywał w latach 1668–1672. Inni adresowali te *trompe-l'oeil* do możnych kolekcjonerów z Antwerpii, Amsterdamu,

Hagi, Middelburga, Strasburga, Wiednia. Samuel van Hoogstraten i Sebastian Stoskopff wykonywali je dla cesarza Ferdynanda III, Wallerand Vaillant dla niemieckich elektorów i wiedeńskiego dworu Leopolda I, Edwaert Collier dla dworu królewskiego w Londynie. A jednak kojarzono ją ówcześnie jako wynalazek holenderski, stworzony przez Holendrów i przez nich – zwłaszcza van Hoogstratena – rozpropagowany. Najwcześniej gatunek ten wystąpił w twórczości Cornelisa Brizego (Brisé), artysty pochodzącego z Haarlemu, osiadłego ok. 1654 roku w Amsterdamie. Tu wykonywał na zlecenie miasta iluzyjne dekoracje prospektu organowego w Oude Kerk i iluzjonistyczne obrazy do wnętrz ratusza i szpitala Oudemannenhuis.[577] Najsłynniejsze jego dzieło to *quodlibet* z 1656 roku w sali Izby Skarbowo-Podatkowej (Thesaurie Ordinaris) w ratuszu amsterdamskim (Koninklijk Paleis depozyt Amsterdams Historisch Museum– il. 198).[578] Ukazuje ono pliki rachunków, przyszpilone do tabliczek zawieszonych na drewnianej ścianie, posegregowane wedle kategorii finansowych: wydatki na podróże („delegacje służbowe"), procesy sądowe, dotacje budowlane, podatki ogólne, podatki i wpływy z dzierżawy gruntów, opłaty opałowe itp. Symbolizuje – poprzez posegregowanie chaosu dokumentów – codzienną działalność Izby Skarbowej. Zarazem zawiera aluzję autotematyczną – do siebie samego, jako dzieła iluzji artystycznej. Brize umieścił tu dwa rysunki, niedbale porzucone pośród nieuporządkowanych papierzysk u dołu, z których jeden ukazuje temat Apellesa i Kampaspe, a drugi jest częściową kopią słynnej Tycjanowskiej *Miłości ziemskiej i miłości niebiańskiej* z rzymskiej galerii Borghese. Ten wątek ma przypominać widzowi o tym, że to, co widzi, nie jest tym, za co się podaje. Nie jest w istocie zwykłym „segregatorem" dokumentów fiskalnych, lecz tworem artystycznym, obrazem, wytworem zręczności malarza. Warto też zwrócić uwagę na pokaźne wymiary dzieła (194 ×250 cm) – prawdziwie gigantyczne pośród innych *trompe-l'oeil*, pozostających na ogół obrazkami małymi albo, co najwyżej, średnioformatowymi. Tak wielki rozmiar był tu szczególnie potrzebny, by zachować pełne złudzenie realnej skali przedstawionych dokumentów: obraz zawisł bowiem (i wisi nadal) nad wejściowym portalem, dość wysoko, oddalony od widza. Umieszczono go zresztą naprzeciw wielkiej historii biblijnej, namalowanej w tym samym roku przez Nicolaesa van Helt Stockade *Józef rozdający ziarno w Egipcie*, symbolizującej racjonalne rządy finansowe władz Amsterdamu i ukierunkowanie ich polityki pieniężnej na dobro społeczne.[579] Takie programowe sąsiedztwo *trompe-l'oeil* i wielkiej *historii* świadczy o wzroście znaczenia tego gatunku martwej natury, wyrastającego już ponad zwyczajową rangę *parergonu*. Obraz Brizego, zestawiony z dziełem van Helt Stockadego, sytuuje widza w samym środku rozmowy, toczącej się pomiędzy wyobrażeniem codzienności – skrzętności i gospodarności w funkcjonowaniu miejskiej Rachuby, a jej wzniosłymi wzorcami historycznymi rodem z Biblii,

198. Cornelis Brize, *Martwa natura – quodlibet*, 1656, Amsterdams Historisch Museum, depozyt w Koninklijk Paleis, Amsterdam – **zob. tabl. 68**

z tradycji przyjętej za własną przez holenderskie Nowe Dzieci Izraela.[580] Obraz spotkał się z wielkim uznaniem; pochwalne wiersze poświęcili mu wybitni poeci i humaniści amsterdamscy: Joost van den Vondel w 1657 i Jan Vos w 1662 roku.[581] Vondel zwracał uwagę na jego dialog z widzem: „Obejrzyj ów obraz. Cóż widzisz, tam w górze? / Papiery, zarządzenia, listy – czy może tylko złudzenie oczu?..."[582]

Quodlibeta z drugiej połowy wieku miały swą poprzedniczkę w formule martwej natury, jaka powstała znacznie wcześniej, już około 1625–1626 roku. W formule martwej natury *Vanitas*, wypełnionej księgami i papierzyskami. Najefektowniej ujawniła się ona w obrazach Jacques'a de Gheyna Mł., Davida Bailly, Jana Lievensa i Jana Davidsz.'a de Heema. Rozwój tej książkowej martwej natury wiązali badacze (Kurt Bauch)[583] z Lejdą jako miastem uniwersyteckim. Owszem, Bailly, Lievens, de Heem tworzyli w Lejdzie. Nie ma jednak żadnej przesłanki po temu, by sądzić, że takie ich obrazy adresowane były do środowiska uczonych; ich nabywcami pozostawali bogaci mieszczańscy kolekcjonerzy – tak samo jak w przypadkach innych typów martwych natur. Większa popularność tego typu przedstawień właśnie w Lejdzie tłumaczy się raczej rozpowszechnieniem malowniczego (a nie erudycyjnego!) motywu ksiąg w obrazach młodego Rembrandta, pracującego tu do 1631/1632 roku[584]. Wcześniej zaś temat ten wystąpił w martwych naturach de Gheyna, antwerpczyka, osiadłego w Lejdzie (1596–1602) i Hadze (1602–1629) – np. w monumentalnym obrazie z 1621 roku (New Haven, Yale University Art Gallery). Ani obrazy de Gheyna, ani prace Lievensa (dwie martwe natury z książkami i innymi atrybutami Vanitas: 1627, Heino, Hannema-de Steurs Fundatie oraz Amsterdam, Rijksmuseum)[585], ani też liczne wczesne dzieła de Heema (np. 1628, Paryż, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt), nie są *trompe-l'oeil*, nie pozorują, że są innymi przedmiotami niż tylko obrazami (il. 199a-b). Ale zawierają liczne triki iluzjonistyczne, na przykład wystające poza krawędź stołowego blatu arkusze, kartki, zeszyty, pióra (de Heem), albo przyklejone jakby do lica obrazu *cartellina* z napisami o moralnym przesłaniu (de Gheyn). Wszystkie jednak nawiązują do koncepcji *rhyparographii*: ukazują wszak książki i papierzyska porzucone jakby w bezładzie. A także – do koncepcji martwej natury jako *parergonu*, bo podkreślają przemijalność, znikomość, marność rzeczy doczesnych, ich marginalność wobec tego, co ważne w obliczu śmierci, dla zbawienia duszy. Ukazują rzeczy podrzędne – *parerga*, tak w sensie przedmiotowym, jak i etycznym. Przekraczają jednak kategorię niskiego gatunku, bo stanowią wykład wzniosłych treści etyczno-filozoficznych.

Ta ich wieloznaczność: treściowa (dotycząca idei Vanitas oraz obrazowego utrwalania tego co znikome), przedmiotowo-gatunkowa (dotycząca ich statusu jako obrazu) i optyczna (dotycząca stopnia realności w zakresie „reprezentacji" i „prezentacji") – wykorzystywana była potem w malarstwie portretowym o tendencji alegoryzującej. Na

199. a) Jan Davidsz. de Heem, *Martwa natura z książkami i papierami*, 1628, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paryż; **b)** Jan Lievens, *Martwa natura z książkami*, ok. 1628, Rijksmuseum, Amsterdam

przykład – przez Govaerta Flincka w *Portrecie Gerarda Hulfta* z 1654 roku (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 200).[586] Sam wizerunek ujęty jest w medalionową ramę, a postać figuruje tu na tle morskiego pejzażu (jak przystało na wizerunek armatora, dowódcy floty i badacza Indii Wschodnich). Dzięki temu rama może być postrzegana jako okno, otwarte na odległą przestrzeń. Wokół wizerunku, na pierwszym planie, artysta zgromadził z przemyślaną starannością atrybuty zawodowej działalności modela: globus, księgi, karty, instrumenty nawigacyjne, astronomiczne i geograficzne, mapy. Narastają one w pozornym bezładzie przed i za medalionową ramą portretu. Wydaje się, że ten owalny portret ustawiony został w głębi obrazu i występuje tu jako „obraz w obrazie". Elementy ujmującej go martwej natury mają charakter *trompe-l'oeil*. Łudzą widza i sugerują podwójny status wewnętrznego wizerunku: jako przedmiotu, wstawionego w kompozycję, i jako przedstawienia „żywej" figury – *naar het leven*. Prowokują pytanie: czy licem jest zewnętrzna, rzeczywista powierzchnia całkowitego obrazu, czy też powierzchnia medalionowego wizerunku wewnątrz kompozycji? Gdzie ma się zatrzymać oko, penetrujące przestrzeń wyobrażenia? Na pierwszej barierze, tj. właściwym licu (ale to „przebite" wszak zostało przez szereg przedmiotów), czy na iluzyjnym licu wewnętrznego portretu, czy też może powinno zagłębić się jeszcze dalej, poza figurę, w powietrzną dal pejzażowego tła?... Motywy martwej natury na pierwszym planie przestają stanowić jedynie *parergon*, nie są już wcale stertą porzuconych przedmiotów, a nabierają treściowego znaczenia, i to znaczenia pozytywnego – jako oznaczniki społecznego i zawodowego statusu portretowanego, mające swe ważne miejsce w porządku optycznym (i poznawczym!) obrazu.

200. Govaert Flinck, *Portret Gerarda Hulfta*, 1654, Rijksmuseum, Amsterdam

Szczygieł Fabritiusa i inne ptasie *trompe-l'oeil*

„Nieraz przychodziło mi zdumiewać się, jak to jest, że gdy oglądamy zwykłego żywego konia, psa czy lwa – jak to się co dzień może zdarzyć – nie wywołuje to w nas podziwu, nie rozkoszujemy się ich pięknem i małą wagę przywiązujemy do ich wyglądu. To samo dotyczy drzew, ryb, koguta, a także istot ludzkich [...] Ale gdy oglądamy wyobrażenie konia, wołu, rośliny, ptaka, istoty ludzkiej, a nawet muchy, robaka, komara i innych niemiłych stworzeń tego rodzaju, doznajemy silnych wrażeń wobec takich przedstawień i wysoko je sobie cenimy." Ta refleksja – nawiązująca zresztą do myśli Arystotelesa z jego *Poetyki* – pojawiająca się w liście słynnego humanisty bizantyńsko-włoskiego, Manuela Chrysolorasa, z 1411 roku[587], towarzyszyć musiała także odbiorcom siedemnastowiecznych obrazków holenderskich, ukazujących niepozorne motywy rzeczywistości. Takich jak słynny *Szczygieł* (*Het Puttertje* – „szczygiełek") Carela Fabritiusa (1654, Haga, Mauritshuis – il. 201).[588]

201. Carel Fabritius, *Szczygieł*, 1654, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga – **zob. tabl. 69**

Pochwała takich przedstawień zakorzeniła się już u zarania pisarstwa o sztuce. Tradycja motywu iluzyjnie namalowanego ptaka jest jeszcze antyczna. Sięga opisu słynnego malowidła Protogenesa w *Historiká hypomnémata* Strabona (64/65–23 p.n.e.). Tym powszechnie podziwianym, jak wynika z relacji Strabona, dziełem był „Satyr [...] stojący przy filarze [postumencie], na którym przysiadła kuropatwa. I owa kuropatwa, po wystawieniu obrazu, przyciągała uwagę gapiów tak bardzo, że wlepiali w nią wzrok z zachwytem, nie dostrzegając właściwie satyra, choć ten był niezwykle udany. Lecz hodowcy drobiu byli zachwyceni i przyprowadzali swe domowe ptactwo i usadzali je przed namalowaną kuropatwą, a ptaki te odzywały się gdakaniem do malowidła i przyciągały tym tłumy widzów. Gdy Protogenes zobaczył, że dodatek przyćmił główny przedmiot dzieła, poprosił kapłanów świątyni, by mógł przemalować ptaka, a dostawszy zgodę, uczynił to."[589] Zachwyt dla malowanych „jak żywe" zwierząt i ptaków w obrazach i freskach Pisanella wyrażali Guarino Guarini i Bartolomeo Fazio, wybitni twórcy wczesnego humanizmu włoskiego.[590] Fabritiusowy *Szczygieł* ma za sobą długą tradycję iluzjonistycznych przedstawień udomowionych ptaków, hodowanych dla zabawy i ozdoby: szpaków, szczygłów, papug, pawi, jakie pojawiają się na obrazach Antonella da Messina, Carla Crivellego i innych mistrzów północnowłoskiego renesansu, albo też na intarsjowych dekoracjach zakrystii i *studioli* drugiej połowy XV wieku (np. we wspominanym już *studiolo* w Gubbio). Przywodzi też na myśl ptaszki na wczesnoniderlandzkich obrazach maryjnych XV wieku, zwłaszcza motyw szczygła, z którym bawi się mały Jezus. Oczywiście, u Fabritiusa nie chodzi o szczygła jako atrybut Męki Chrystusa (ptaka, który wedle legendy wydziobywał kolce z korony cierniowej), lecz o zoologiczny naturalizm przedstawienia, jak też o jego funkcję zabawki. Takiej, w jakiej go oglądamy na przykład na obrazie Gerrita Doua *Dziewczyna wyglądająca przez okno* (1662, Turyn, Galleria Sabauda – il. 202). Ptaszek siedzi tam na kołku przy karmniku i swym domku, uwiązany na łańcuszku, a pod spodem ma zawieszone przy ścianie naczynie z wodą. Podobną sytuację imituje obrazek Fabritiusa.

202. Gerrit Dou, *Dziewczyna wyglądająca przez okno*, 1662, Galleria Sabauda, Turyn

Funkcja ptaka jako zabawki i przedmiotu optycznej ułudy jest u Fabritiusa bliska tej, jaką przedstawił Samuel van Hoogstraten w obrazie *Perspektywa: iluzyjne wnętrze domu* (ok. 1662, Dyrham Park, Gloucester – tabl. 3). Ptak – tym razem papuga – siedzi w klatce z uchylonymi drzwiczkami. Znów: ptaszek-zabawka. Ale tu włączona w bardziej rozbudowaną grę optyczną: widnieje ona na tle ciągnącej się niemal w nieskończoność amfilady izb holenderskiego domu, dającej efekt niebywałej głębi. Kompozycja ta zmusza widza do wejścia w rytm kolejnych przestrzeni poprzez kolumnową arkadę, ta zaś wyznacza płaszczyznę lica obrazu. Tymczasem jednak klatka z ptakiem wisi najwyraźniej przed tą płaszczyzną – jakby jeszcze w przestrzeni widza.

Szczygieł na obrazie Fabritiusa jest prawdziwym domowym ptaszkiem, usadzonym na poręczy, przytwierdzonej do zwykłej pobielonej

ściany izby. Ukazany został w naturalnych rozmiarach, w skali 1:1.[591] Czemu miało służyć takie złudzenie? Jaką funkcję mogło spełniać takie *trompe-l'oeil*? Przypuszczano, że obrazek ten był malowaną osłoną, skrzydłem drzwiczek czy też klapą innego obrazu o bardziej poważnym temacie, tworzących łącznie rodzaj otwieranej kasety[592] – czymś na kształt owych iluzyjnych martwych natur na skrzydłach tryptyczków Gerrita Doua. Trudno to jednak sobie wyobrazić, skoro deska pierwotnie obrzeżona była pokaźną, zamontowaną na stałe, snycerską listwą lub ramą, po której mocowaniu pozostały ślady w postaci dziur po gwoździach oraz dwa zachowane gwoździe, wbite w deskę od spodu. Wysunięto też hipotezę, że *Het Puttertje* Fabritiusa mogło być szyldem sklepu handlarza win w Hadze, Cornelisa de Puttera, a to ze względu na grę słów: *putten* (czerpać i pić wodę), *putter* (ironicznie: szynkarz, wydający wodę zamiast wina; a zarazem szczygieł), *puttertje* (szczygiełek).[593] Pytanie jednak, czemu w takim razie na licu widnieje tak wyraźna sygnatura samego autora: *C FABRITIUS 1654*, a nie nazwisko rzeczonego handlarza win! Pozostaje więc najprostsza konstatacja: obraz był zwykłą zabawką, sztuczką, gierką z widzem, z odwiedzającym dom gościem. Przytwierdzony do pobielonej ściany izby, zlewał się z nią kolorem tła (acz wydzielony grubą ramą), łudził i zaskakiwał niezorientowanego przybysza, który na moment brał ptaszka namalowanego za prawdziwego. Jednakże złudzenie nie miało być zupełne. Obraz bowiem – jak o tym świadczy ostentacyjna wyrazistość sygnatury oraz wydzielenie kadru kompozycji z tła ściany wydatną ramą – miał być od razu rozpoznawany jako popis maestrii malarza-iluzjonisty, nawiązującego do najlepszych tradycji antycznych (opisanych przez Pliniusza, Filostrata i innych autorów). W tej dwuznaczności iluzji stawał się swoistym holenderskim odpowiednikiem włoskich „kaprysów" (*capricci*), wykonywanych przez cenionych artystów manieryzmu.

Obok przedstawień żywych ptaszków – domowych „zabawek", malarze holenderscy tworzyli liczne obrazy typu *trompe-l'oeil* z motywem ubitego dzikiego ptactwa – martwe natury z trofeami myśliwskimi. Temat ten dawał szczególne pole do popisu iluzjonistycznej grze z okiem i umysłem widza. Były to bowiem wyobrażenia *naar het leven* – „z życia wzięte" i malowane „jak żywe", a przecież ukazujące to co już martwe! Obrazy, wygrywające paradoks sprzeczności: życie / żywość – śmierć / martwota. Paradoks ten wprowadzony został do malarstwa już w 1504 roku przez czynnego w Niemczech i Niderlandach Wenecjanina, Jacopa de' Barbari – w obrazie *Martwa kuropatwa, pancerne rękawice i bełt kuszniczy* (Monachium, Alte Pinakothek – il. 203), w którym martwy ptak i akcesoria kusznika zawieszone zostały na tle imitującym zwykłą ścianę z desek, typową dla wnętrz izb kuchennych w domach Północy.[594] To pozornie skromne dzieło było wytworem efektownego konceptu, stanowiło specyficzne renesansowe *capriccio* i *concetto* – malowany dowcip o erudycyjnym, ukrytym znaczeniu. Przywoływało wspomnianą

203. Jacopo de' Barbari, *Martwa kuropatwa, pancerne rękawice i bełt kuszniczy*, 1504, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

204. Rembrandt, *Dziewczynka z martwymi pawiami*, ok. 1639, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 70**

historię Strabona o kuropatwie Protogenesa, a poprzez łacińską nazwę kuropatwy – *perdix* – mogło też kojarzyć się z historią Dedala, relacjonowaną przez Owidiusza w *Metamorfozach*.[595] Dedal, jak wiadomo, był pierwszym z antycznych artystów, mitologicznym archetypem wszelkich artystów, pierwszym *artifex*. Miał ucznia o imieniu Perdix, którego pewnego dnia strącił ze skał ateńskiego Akropolu; od tego czasu kuropatwy przestały latać. Człowiek nie jest stworzony do lotu, a tę moralistyczną myśl potwierdziła historia upadku Dedalowego syna, Ikara, figury ludzkiej pychy. Perdix zarazem uchodził za wynalazcę cyrkla, narzędzia geometrii i symbolu matematycznej harmonii i reguł, rządzących sztuką. Jeśli widz nie odczytał tych erudycyjnych aluzji, to obraz ujawniał mu przynajmniej swe drugie, bardzo proste, znaczenie. Kojarzy się jednoznacznie z polowaniem na dzikie ptactwo, myśliwskimi rozrywkami, a więc – stylem życia, właściwym stanowi rycerskiemu. Ta aluzja odnosiła się do osoby zleceniodawcy: zapewne niemieckiego księcia, junkra czy rycerza, którego portretowego wizerunku obraz ten mógł być odwrociem, pełniąc rolę oznaki jego szlacheckiego statusu. O ile zleceniodawcą tym nie był sam elektor saski Fryderyk III Mądry, na którego dworze Jacopo pracował w latach 1503–1505. De' Barbari wykonał też inne myśliwskie *trompe-l'oeil* z motywem ptaka, tym razem żywego – obraz *Sokół* z londyńskiej National Gallery, powstały około lub po 1510 roku, kiedy to artysta działał na brukselskim dworze Małgorzaty Austriackiej.[596]

Ten szczególny typ *trompe-l'oeil* długo pozostał jednostkową inwencją Barbariego i aż do XVII wieku nie miał w sztuce północnej żadnych analogii.[597] Wprawdzie iluzyjnie malowane, martwe ptactwo pojawiało się po połowie XVI wieku w twórczości Pietera Aertsena i Joachima Beuckelaera, ale w zupełnie innym kontekście – w scenach targowych i kuchennych (*keuken*). Dopiero około roku 1639 koncepcję Barbariego podjął Rembrandt w dwóch swoich ważnych obrazach: *Kawalerze (autoportrecie?) z martwym bąkiem* (1639, Drezno, Gemäldegalerie – il. 205)[598] i omawianej już *Dziewczynce z martwymi pawiami* (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 204). W obu martwe ptaki umieszczone są w przestrzeni tak, że powstaje wrażenie ich „wystawienia" w stronę widza, wysunięcia ich w jego obszar, ostentacyjnego wyeksponowania na „pograniczu" między strefą ludzkiej postaci w głębi obrazu a sferą rzeczywistego odbiorcy. Następuje tu odwrócenie ról: figury żywych osób – dziewczę i kawaler – nikną w półmroku tła, a na plan pierwszy wysuwają się martwe ciała ptaszysk. Namalowane postacie dają spojrzeniem znać widzowi, że właściwym tematem są owe ptaki. Każą skoncentrować uwagę na nich właśnie. Toczy się „rozmowa spojrzeń": oni – dziewczynka i młodzieniec – patrzą na martwe ptaki z głębi obrazu, a i my patrzymy na nie, tyle że z naprzeciwka, sprzed lica obrazu. Ptaki stają się ogniwem *buiten* i *binnen* – tego, co wewnątrz oraz tego, co poza i przed obrazem. W ten sposób oba dzieła Rembrandta

205. Rembrandt, *Autoportret z martwym bąkiem*, 1639, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno – **zob. tabl. 71**

206. Caravaggio, *Amor Zwycięski*, 1602, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, fragment

zawierają wpisaną w kompozycję przestrzeni domniemaną, potencjalną obecność widza.

Simon Schama w swej interpretacji obu obrazów (skądinąd zupełnie nietrafnej[599]) zwraca uwagę na nacisk, jaki Rembrandt położył na przedstawienie ptasich skrzydeł, rozpostartych jakby demonstracyjnie i studiowanych z pieczołowitością ornitologa, pióro po piórze, kępka puszku po kępce. Jest to ostentacja malarza prezentującego się w roli znawcy przyrody, „anatoma ptaków", ta sama, co w przypadku ciał ludzkich w *Lekcjach anatomii* doktorów Tulpa i Deymana. Anatoma, badającego życie poprzez śmierć. Popisującego się maestrią doskonale wiernego obrazowania *naar het leven*, malowania z „żywego", a w istocie: martwego modela. To właśnie owa gra między *dood* a *leven*, a nie tyle przesłanie wanitatywne, ani też śliskie erotyczne aluzje do prześnego słowa *vogelen* (kolokwialnie: „spółkować") – jak to chcieli niektórzy badacze (m.in. Schama)[600] – stanowi sens obu obrazów. Gra inwersji między realną martwotą przedmiotu przedstawienia a żywością iluzji. Przypomina się tu słynny ówcześnie przykład Caravaggia i jego *Amora Zwycięskiego* (1602, Berlin, Gemäldegalerie – il. 206). W wykonanym dla znamienitego rzymskiego kolekcjonera, markiza Vincenza Giustinianiego, obrazie miał Caravaggio przedstawić skrzydła orle dokładnie z natury, odcięte od korpusu martwego ptaka. Ta relacja historiografów (m.in. Giovanniego Baglione, Joachima von Sandrarta) stała się swoistym *locus communis* u dawnych historyków, mającym uwydatniać postawę artystyczną Caravaggia jako naturalisty i wiernego imitatora świata rzeczy oraz stanowiącym dowód jego zdolności jako twórcy iluzji.[601]

Kto wie, czy obraz ten nie był aby znany Rembrandtowi z jakichś relacji, zasłyszanych np. od Joachima von Sandrarta, który około 1635 roku działał dla Giustinianiego w Rzymie i który około 1639 roku pracował w Amsterdamie, jako konkurent Rembrandta. Może więc oba dzieła Rembrandta z martwymi ptakami stanowić miały odwołanie do słynnego przykładu włoskiego mistrza i do jego relacji z wielkim kolekcjonerem. Jakkolwiek by nie było, obrazy te – już samymi rozmiarami, właściwie monumentalnymi jak na ten gatunek[602], jak też kompozycją, wyraźnie adresowaną do widza – zawierają w sobie sugestię, iż są dziełami przeznaczonymi do którejś z poważanych kolekcji. Jako optyczna zabawa z widzem i jako gra w erudycję (o ile emulacja wobec twórczości Caravaggia ma tu rzeczywiście miejsce) miały sens tylko jako przedmioty kolekcjonerskie, gabinetowe, „kunstkameralne". Skądinąd wiadomo, że *Dziewczynka z pawiami* znajdowała się przed 1660 rokiem w kolekcji Eduarta van Domselaera, patrycjusza amsterdamskiego.[603] Autotematyczność obrazu drezdeńskiego – tego z bąkiem – podkreślona zaś jest tym, że widoczny w tle młodzieniec ma uogólnione rysy samego artysty, Rembrandta, dając wrażenie autoportretu, a przy tym wyobrażenie bąka – po niderlandzku *pitoor* – kojarzyć się może z łacińskim słowem *pictor* – malarz.[604] Być może, wyeksponowanie martwego ptaka przez malarza jest tu też przewrotną aluzją do słynnej żywej kuropatwy Protogenesa z historii Strabona. Rembrandt mógł ten motyw znać z właśnie wydanego w 1638 roku traktatu swego ziomka, Franciscusa Juniusa – *The Painting of Ancients* (angielskiej wersji *De pictura veterum* z 1637).[605] Rembrandt jawiłby się tu jako nowy Protogenes. A właściwie anty-Protogenes – mistrz realistycznych szczegółów, *bijwerk*, akcesoriów martwej natury, swym iluzjonizmem przysłaniających wizerunek człowieka (tak jak obraz ptaka przesłonił obraz Satyra, jak i zresztą – co podkreśla Junius – wiszące obok arcydzieło Protogenesa, figurę *Jalyzosa*). Oba obrazy stanowiłyby więc manifestacyjne świadectwo sprawności Rembrandta – powszechnie już uznanego malarza figur, historii i portretów – w gatunku martwej natury. Byłyby formą ostentacyjnej promocji jego zdolności i umiejętności w nowej dziedzinie.

Podobną sugestię przekazują triki optyczne w późniejszych wizerunkach martwego ptactwa, ujętych w konwencji *trompe-l'oeil* z trofeami i przyborami myśliwskimi. Po 1665 roku pojawiły się one obficie w twórczości wielu malarzy północnych: Melchiora d'Hondecoetera, pracującego w Hadze (1659–1662) i w Amsterdamie (1663–1695), Fransa de Hamiltona, czynnego na dworach niemieckich (1661–1671 dla elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma Wielkiego w Kleve i Poczdamie, 1672–1674 na dworze hanowerskim i ok. 1695 dla elektora bawarskiego w Monachium), u Corneliusa Norbertusa Gijsbrechtsa w obrazach malowanych dla królów Fryderyka III i Chrystiana V w Kopenhadze (1668–1672), Anthony'ego Leemansa (czynnego

207. a) Jacob Biltius, *Martwe ptactwo i sieć łowiecka*, 1679, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga; **b)** Frans Cuyck van Meyerop, *Martwe ptactwo*, Groeningemuseum, Brugia

1653–1673 w Alkmaarze, Utrechcie, Dordrechcie i Amsterdamie) i jego brata Johannesa (pracującego w Hadze, Alkmaarze, Amsterdamie i Utrechcie), Christoffela Piersona (1631–1714) oraz Williama Gowe Fergusona (ok. 1633–po 1695).[606] W późnych latach sześćdziesiątych i latach siedemdziesiątych Jacob Biltius w Maastrichcie i Antwerpii oraz Frans Cuyck van Meyerop w Gandawie i Bergen op Zoom stworzyli typ *trompe-l'oeil* z przedstawieniem ubitych bąków, bekasów, kuropatw, słomek i przepiórek, zawieszonych na gwoździu na ścianie, ujętych w kadr iluzyjnej ramy (il. 207).[607] Obrazy te prowadzą z widzem grę podwójnie przekorną. Z jednej strony narzucają mu wrażenie, że oto widzi upolowane ptaki powieszone całkiem zwyczajnie – by skruszały – na pobielonej ścianie izby, zdawać by się mogło: zwykłej spiżarni czy kuchni. Z drugiej jednak strony złudzenie to jest świadomie kwestionowane. Nie mamy tu do czynienia z sytuacją pospolitą, lecz przemyślnie wykreowaną. Na ścianie bowiem artysta umieścił iluzyjną ramę obrazu, by stanowiła oprawę dla kompozycji z „prawdziwych" ptaków. Prezentują się one na jej tle. Powstało coś w rodzaju imitacji *tableau vivant*, choć złożonego z martwych elementów. Artysta sugeruje przez to, że widz jest świadkiem procesu komponowania, że oto malarz dokonuje aranżacji przedmiotów, dla której dobiera odpowiedni kadr. Wprowadzenie iluzyjnej ramy burzy iluzję: podkreśla, że to jednak jest obraz, a nie wycinek realnego wnętrza. Iluzja przeciwko iluzji. Iluzja tworzenia iluzji – oto właściwy temat dzieła.

Obraz obrazu, czyli Coś z Niczego

Holenderskie i flamandzkie *trompe-l'oeil*, kwestionując barierę optyczną między obrazem a widzem oraz zasadę czystej „reprezentacji", stawały się spełnieniem idei „meta-obrazu" (by sięgnąć do terminu, rozpropagowanego przez Victora Stoichitę). Zwłaszcza wtedy, gdy podejmowały „autogrę", grę obrazu z obrazem samym, z której wynika refleksja nad własnym statusem ontologicznym, epistemologicznym i aksjologicznym. A mówiąc prosto: gdy udawały same siebie. Ten autotematyczny sens prezentują w skrajnym wydaniu obrazy Gijsbrechtsa, powstałe w Kopenhadze dla królów Fryderyka III i Chrystiana V, a przeznaczone do ich kolekcji *tromperies*, galerii trików optycznych. O Gijsbrechtsie i kopenhaskiej kunstkamerze wprawdzie już pisałem w rozdziale I.6, jednak warto powiedzieć o tym fenomenie kolekcjonerskim nieco więcej.

Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ok. 1640 – po 1675) był zaiste doskonałym ucieleśnieniem kosmopolitycznego artysty Północy: pracował w Antwerpii (1659–1660), Ratyzbonie i Hamburgu (1664–1668), Kopenhadze (1668–1672) i Sztokholmie (1672–1674) oraz we Wrocławiu (1675), spełniając oczekiwania patrycjuszowskich i monarszych kolekcjonerów „osobliwości".[608] Wprawdzie jego twórczość wykracza już poza chronologiczne i topograficzne ramy tej książki, ale że stanowi ostateczną konsekwencję wcześniejszej tradycji *trompe-l'oeil*, niech będzie zakończeniem przeglądu iluzyjnych gier, rozwiniętych w sztuce niderlandzkiej w wiekach XV–XVII.

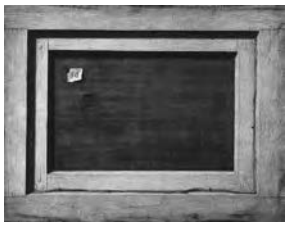
Kunstkamera Fryderyka III i Chrystiana V w Kopenhadze, dla której pracował Gijsbrechts, powstała w swym zasadniczym zrębie już około połowy lat pięćdziesiątych XVII wieku. Była jedyną w Europie galerią z założenia skupioną na kolekcjonowaniu dzieł ułudy optycznej – *tromperies*.[609] W dziale *naturalia* znalazł się w 1654 roku duży dar od księcia Johana Mauritsa van Nassau-Siegen, słynnego niegdysiejszego gubernatora holenderskiej Brazylii (1637–1644): 12 martwych natur z egzotycznymi owocami, 8 wizerunków indiańskich mieszkańców Brazylii i szereg innych dzieł.[610] Owe etnograficzne eksponaty miały charakter nie tylko dokumentów geograficznych i egzotycznych osobliwości, ale też stanowiły *trompe-l'oeil*, sugerujące „żywy eksponat" – na przykład zamorskie owoce, wystawione na kamiennym blacie, tak jak je oglądamy na obrazach Alberta Eckhouta z lat czterdziestych, pierwotnie namalowanych do kolekcji księcia (Kopenhaga, Statens Museum – tabl. 6). Właśnie zerwane lub ścięte, świeże owoce jawią się tam jak żywe, a przecież jako obiekt gabinetowo-galeryjny muszą być martwe. Wewnętrzna sprzeczność między „reprezentacją" stanu „żywego" a funkcją przedmiotu kolekcjonerskiego – funkcją utrwalenia tego, co z konieczności nietrwałe, sprzeczność wpisana w istotę gabinetowych *naturaliów*, jest podstawą gry z widzem, zwiedzającym ową *Kunst-*

und Naturkammer. Do tego typu „martwych/żywych natur" – *naturaliów* – dołączyły *artificalia* Gijsbrechtsa, umieszczone w osobnej *Perspectiv-Kammer*. Popisem świadomej sztuczności, (czyt. kunsztowności) były wśród nich obrazy imitujące same siebie. Takie jak imitacja odwrocia płóciennego obrazu z nalepką kolekcjonerską z inwentarzowym numerem (1668, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 209).[611] Jak liczne imitacje płótna obrazu z rogiem oddartym od ramiaka (np. 1665, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 208).[612] Jak wreszcie słynna imitacja sztalug z obrazem widocznym od lica i drugim, widocznym od odwrocia, z paletą, pędzlami, malsztokiem oraz fikcyjnym listem króla Chrystiana V do artysty z pochwałą jego iluzjonistycznego kunsztu (ok. 1670, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 210).[613]

208. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil z płótnem obrazu na blejtramie*, 1668, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga – **zob. tabl. 72**

Problemem tych „obrazów na opak" zajmował się – pośród wielu innych badaczy i interpretatorów – Victor Stoichita.[614] Widzi on w nich wyraz refleksji nad statusem obrazu, kwestionującej jego prawomocność jako środka „reprezentacji" (przedstawiania, oddania, odbicia – zastępowania rzeczywistości), a więc – negację obrazu jako takiego, obrazu samego w sobie. Dzieła Gijsbrechtsa z płótnem częściowo oddartym od blejtramu ukazują obraz (ów „obraz w obrazie") w typie *trompe-l'oeil*. A zatem stanowią *tromperie* przedstawioną w *tromperie*. *Trompe-l'oeil* w *trompe-l'oeil*. Łudzą, że są złudzeniem. Przedstawiają niby-przedstawienie. A tym samym właściwie nie przedstawiają niczego; albo też: przedstawiają „nic". Podwójne zaprzeczenie sugeruje, że ostatecznym przedmiotem „reprezentacji" jest „anty-reprezentacja", że tematem jest tu nicość malarstwa i wszelkich sztuk obrazowych. Nierealność nierealnego. Aksjologiczne i ontologiczne „nic". Tym bardziej, że przecież owym „obrazem w obrazie" jest zawsze Vanitas, oznaczona symbolami czaszki, klepsydry, instrumentów muzycznych, zeschłych źdźbeł trawy czy zbóż itp.

Stoichita operuje pojęciem paradoksu (*paradoxon*), przywołując wczesnonowożytne teksty o naturze sztuk naśladowczych – poezji, malarstwa i innych (traktat Corneliusa Agryppy von Nettesheim *Von der Eitelkeit der Wissenschaften und der Künste*, 1530; anonimowy tekst *Paradoxe contre les lettres*, wyd. Lyon 1545). Ów *paradoxon* dotyczy także obrazu widzianego od tyłu, od odwrocia (il. 209). Jest on własnym rewersem, odwrotnością samego siebie. I tylko odwrotnością. Nie ma tu wszak miejsca na awers, na front; nie ma stanu wyjściowego, „prawidłowego", od którego to odwrócenie porządku nastąpiło. Idąc dalej niż Stoichita, powiedzielibyśmy: oto doskonała *anomalia*. Tworzy ona napięcie, wynikające z zerwania z nomalnym (nomicznym) porządkiem, z odejścia od antycznego założenia *ordinatio*, jakie, wedle Arystotelesa czy Witruwiusza, nadaje byt utworowi wszelakiej ludzkiej *téchne*. To właśnie *nomos* (gr. prawidłowość, zasada) nadaje poprzez „ordynację", przez logiczne uporządkowanie, sens wytworom ludzkiego umysłu i ręki. Nomiczne jest w przypadku obrazu zaistnienie jego lica



209. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Odwrocie obrazu*, ok. 1668, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga – **zob. tabl. 73**

z przedstawieniem czegoś. Inaczej obraz nie ma celu. Nie spełnia więc równie rudymentarnego, antycznego pryncypium celowości. Narusza teleologiczny *ordo* kosmosu, celowy porządek świata. Widz widzi, i wie, że obraz Gijsbrechtsa składa się w istocie z dwóch odwroci: tego przedstawionego (które oglądamy) i tego rzeczywistego (którego nie widać). Nie ma lica. Nie przedstawia więc nic „naprawdę", nic ze świata zewnętrznego. Nic, poza samym sobą. Czym jest ten przedstawiony obraz? – pyta widz – Co przedstawia? Ano, ramę, blejtram, tkaninę podłoża malarskiego, mocujące go gwoździe. Jest on więc tylko materiałem samym w sobie i materiałem dla siebie. Materiałem, na który teoretycznie można by, i powinno się, nanieść przedmiot *celowej reprezentacji* – malowane przedstawienie. Ale tu nie ma jak i gdzie tego zrobić. Bo nie ma lica.

Negacja zasady obrazu (*nomos*) i jego celowości (*telos*) nie jest tu sprawą tego jednego tylko, konkretnego dzieła. Umieszczając na iluzyjnym odwrociu iluzyjną „metkę" z numerem inwentarzowo-katalogowym, Gijsbrechts zda się wskazywać, że ta refleksja nad sensem i bezsensem malarstwa dotyczy całej kategorii dzieł. Ten eksponat jest przecież już kolejnym – trzydziestym szóstym – w kolekcji. A zatem refleksja nad znikomością obrazów dotyczy samej idei kolekcjonerstwa i koneserstwa. Zmysłowa iluzja i gra efektów malarskich – czcze mamienie wzroku, oto wewnętrzna sprzeczność w tym, co gromadzi kolekcjoner (tu: król Chrystian V, 1670–1699). Pożądanie przyjemności i zabawy kłóci się z niemożnością poznania prawdy. Obraz nie zaspokaja potrzeby poznawania świata, bo jest tylko ułudą i mówi tylko o sobie. Ale zarazem to zawarte w obrazie „przyznanie się do winy" stanowi jego usprawiedliwienie i uprawomocnia działania kolekcjonera. Skoro nikt tu już nie kryje znikomości obrazu jako świadectwa prawdy i jako reprezentacji świata, to kolekcjoner może jawnie pozostać przy funkcji obrazu jako gry, zabawy albo też jako pokornego (pozornie, bo w istocie – przekornego) „wyznania" paradoksalnej natury malarstwa iluzji. Owo wyznanie nie brzmi jednak całkiem serio, lecz najwyraźniej pobrzmiewa autoironią, przekorną kpiną i kokieterią dwuznaczności.

Tę negację obrazu, malarstwa i imitacji Stoichita przyjmuje jednak całkiem serio. Wiąże ją z rzekomym wątkiem siedemnastowiecznej myśli filozoficznej, który nazywa „Pochwałą Niczego" (afirmacją Nic, *Éloge du Riens*, *Praise of the Nothing*, *Lob des Nichts*). Na dowód istnienia takiego nurtu filozoficznego przytacza *Tractatus philosophicus DE NIHILO* Martinusa Schoockiusa (Groningen 1661) i cytowane w nim wcześniejsze teksty: *Carmen De Nihilo* Jeana Passerata i *Tractatus de Nihilo* Charles'a Boville'a.[615] Trudno jednak uznać ów jednostkowy traktat za wiarygodny przejaw jakowejś „filozofii zaprzeczenia" czy „filozofii nicości" w XVII wieku. Tej bowiem tak naprawdę nie było. Jakkolwiek wielu ówczesnych myślicieli, takich, jak choćby (by sięgnąć po skrajności dawnej sceny filozoficznej) Kartezjusz i Jacob Böhme,

posługiwało się metodą kontradykcji, to przecież dyskurs przeciwstawień „coś" i „nic" nie oznacza wcale jakiejkolwiek afirmacji Nicości ani żadnej ontologii owego Nic. Nie ma też najmniejszych przesłanek po temu, by sądzić, że myśl Schoockiusa – rozwijająca refleksję Arystotelesa o Nic definiowanym przez negację wobec Czegoś, wobec ontologicznego Coś (*aliquid*), o *nihil negativum* (różnym od *nihil privativum*, tj. uwolnionym od kontekstu Czegoś) – miała jakiekolwiek znaczenie dla dyskursu o obrazach, toczonego przez koneserów w kopenhaskiej Kamerze króla Chrystiana. Już raczej bliższa mogła być im dość popularna metaforyka rodem z renesansowej i barokowej poezji, snującej refleksję nad Vanitas doczesnego świata, w której pojęcie Nic oznacza tradycyjnie i po prostu marność i nicość, a nie jest kategorią ontologii filozoficznej.[616] Metaforyka, która, owszem, znalazła swe pogłębienie filozoficzne – u Pascala, ale ten, po pierwsze, nie pisał o czystym *Nihil*, lecz o nieskończonej małości (!) człowieka, przeciwstawnej nieskończonej wielkości Boga i Jego Stworzenia, a po drugie w żaden sposób nie wpłynął ani na ówczesną teorię imitacji i poetykę, ani na filozofię w Niderlandach, a już na pewno nie na środowisko intelektualne na dworze duńskim. Niemniej, sam ów język poezji wanitatywnej, z jego przekornymi paradoksami i oksymoronami dotyczącymi Nic, nicości i marności, niewątpliwie ukształtował wyobraźnię zbiorową środowisk humanistycznych i dworskich Europy XVII wieku i to on stanowi dobry kontekst dla gier Gijsbrechtsa z pozornym bytem i niebytem obrazu.

Zwróćmy uwagę na dwie jeszcze sfery odniesień, które kształtowały odbiór dziwacznych dzieł Gijsbrechtsa przez wyrafinowaną publiczność kopenhaskiej Kamery Perspektyw. Ci erudyci, koneserzy i wszelkiej maści dworscy *virtuosi* wytrenowani byli w grze konwenansami i konwencjami, w konwersacji, opartej na błyskotliwym przerzucaniu się paradoksami, kontradykcjami i *bon-mots*. W zabawie stawiania i rozwiązywania wymyślnych zagadek i rebusów słownych, literackich, obrazowych i emblematycznych. A także w grze zaskoczeń, iluzji i deziluzji, wywoływanej w gabinetach osobliwości i kunstkamerach przez dziwaczne eksponaty: *capricci* i *Raritäten*.[617] Paradoks – podstawa kategorii „osobliwości" – łączy świat owych kunstkamer z wyobrażeniem „świata na opak" – *mundus inversus*.

Topos ten zawiera w sobie prowokacyjne pytanie o sens świata i jego porządku, zwątpienie w prawomocność ładu doczesnego, podejrzenie, że wszystko to, co ziemskie i codzienne, wcale nie jest prostą projekcją idei boskiej. Wszystko to bowiem daje się przestawić *à rebours* i ukazać w krzywym zwierciadle. Ujawnić paradoksalność i absurd przyjętych na co dzień konwencji.[618] Obraz, który niczego nie ukazuje, albo ukazuje Nic, jak *Odwrocie obrazu* Gijsbrechtsa, albo też obrazy, który przedstawiają nicość i bezsens przedstawiania, jak jego *trompe-l'oeil* z oddartym od blejtramu płótnem (il. 208) – są odwrotnością normalnego porządku, są obrazami *à rebours*. Należą więc do repertuaru

mundus inversus tak samo, jak znane motywy absurdalnych sytuacji: parasol niosący w deszczu nad sobą rozpostartego człowieka, dzwon z sercem w postaci dzwonnicy itp. Perfidna gra obrazów Gijsbrechtsa ze zwiedzającym kunstkamerę widzem przypomina wątek przewrotnego przechytrzenia człowieka przez zbuntowane przedmioty i zwierzęta przeznaczone dla jego użytku, jak wtedy, gdy dziadek do orzechów każe człowiekowi zgniatać w zębach orzechy, gdy pałeczki bębna bębnią w dobosza albo gdy owca strzyże pasterza, myśliwy aportuje psu zwierzynę, a młynarz nosi worki z mąką pod nadzorem osła. Obszerny repertuar tematów z owego świata na opak, sięgający korzeniami zbiorów egipskich bajek (papirusy zachowane w Kairze, Londynie i Turynie), greckich bajek Ezopa, scenek na malowidłach pompejańskich, popularnej wyobraźni średniowiecznej (Physiologus, *drôleries* w manuskryptach, dekoracjach architektonicznych i snycerskich, sceny na freskach), rozwinięty został na przełomie średniowiecza i nowożytności zwłaszcza w Europie Północnej. Oglądamy go na malowidłach w skandynawskich kościołach w Kumla, Film i Tensta, w dekoracji zamków myśliwskich w Niemczech (Augustusburg) oraz klasztorów i kościołów Anglii (Derby Abbey), cyklach drukowanych „Bilderbogen" z XVI wieku, popularnych w Niemczech, Niderlandach, Francji, Anglii, Polsce, a nawet Rosji. Motywy świata na opak liczne są też w emblematyce XVI–XVII wieku. Warto podkreślić, że tematy i facecje z kręgu *mundus inversus*, często wywodzące się pierwotnie z „niskiej", ludowej mentalności i z kultury karnawału, wrastały w kulturę wysoką, jak to się stało z powieściami Rabelais'go, Cervantesa i Hansa Jacoba Christoffela Grimmelshausena (*Ewigwährender Calendar* 1670, *Des Abenteurlichen Simplicii Verkehrte Welt* 1672).[619] Widać to też we wprowadzaniu gminnych wyobrażeń do emblematyki.

Drugi aspekt, w którym winniśmy widzieć „obrazy negacji obrazu" Gijsbrechtsa, wyznacza protestantyzm i jego „wrodzona" podejrzliwość wobec instytucji obrazu.[620] Sam artysta był protestantem i przez większość swego życia obracał się w kręgach protestanckich: najpierw w środowisku kalwińskiej mniejszości w Antwerpii, potem w luterańskich ośrodkach Niemiec i Skandynawii: Hamburgu, Kopenhadze, Sztokholmie i Wrocławiu. Tworząc dzieła do kunstkamer – owych „targowisk próżności" dla chciwego zmysłowych doznań oka – wybrał modus, który próżność tę zaspokajał, dając zarazem odbiorcy usprawiedliwienie moralne. Wybrał *trompe-l'oeil*, bawiący oko i umysł, i jednocześnie głoszący Vanitas – znikomość obrazowego przedstawiania. Usprawiedliwienie poprzez dydaktyczne pouczenie, czyli ten cel sztuki, na jaki zgadzali się wszyscy reformatorzy. Prowadził przeto perfidną grę z sumieniem odbiorcy: zawieszał jego poczucie moralne między przyzwoleniem na etyczno-edukacyjną funkcję sztuki a „podejrzaną" fascynacją mocą jej zmysłowego działania. Czyniąc obrazy tematem malarstwa, narażał się na zarzut tworzenia swoistych przedmiotów

niezdrowego kultu – czci dla mocy sztuki, dowolnie i wedle własnego uznania powołującej rzeczy do istnienia. On zatem przezornie, jakby na wszelki wypadek, „powoływał je do niebytu". Kwestionował zdolność sztuki do „reprezentacji" realnego świata, ale czynił to przecież tylko na pozór. Bo w istocie uzmysławiał właśnie moc kreacji, jaką ma w sobie sztuka, nawet jeśli owa kreacja (autokreacja) służy tak naprawdę destrukcji, negacji, dewaluacji obrazu. Ukazując Nic, tworzył Coś. Ten paradoks, polegający na grze między *nihil* a *aliquod*, bronić go miał, a także jego klientów, kolekcjonerów oraz widzów kunstkamer, przed zarzutem pychy i żądzy doznań zmysłowych. Paradoks, który dostarcza sumieniu cudownie uspokajającego pretekstu, by móc tworzyć i podziwiać, już bez skrępowania czy zażenowania, dzieła malarskiego iluzjonizmu. Perfidny paradoks sztuki, która, dowodząc swej nicości, usprawiedliwia swe istnienie.

W tym kontekście, kolejne autotematyczne dzieło Gijsbrechtsa, jego manifest artystyczny – *Sztaluga* (il. 210) ujawnia oba wątki: z jednej strony jest ostentacją „Nic" malarstwa, z drugiej afirmacją jego iluzyjnego działania. Jest to, namalowana na odpowiednio wyciętej desce, imitacja sztalugi naturalnej wielkości (226×123 cm), z ustawionym na niej obrazem w typie *pronkstilleven*, narzędziami malarskimi oraz z odwróconym, widzianym od tyłu obrazem. Tematem dzieła jest sam proces powstawania obrazu i jego cel – tworzenie złudzenia świata. Widoczna od lica martwa natura oznacza pozytyw owego odwzorowania świata, odwrocie obrazu opartego o nogę sztalugi zaś – negatyw. Ich zestawienie mówi, że obraz malarski jest w istocie tylko materialnym przedmiotem, a naniesione nań przedstawienie pozostaje tylko złudzeniem. Dzieło malarskie nie jest dokładnym ekwiwalentem rzeczywistości, a jedynie uprzedmiotowionym jej znakiem. Rzeczywistość ta istnieje, ale poza obrazem. Ten jest bytem pozornym. Ale też ma sens jako byt artystyczny, jako fikcja. Podmiotowe Nic jest przedmiotowym Czymś. Taka oto refleksja ma rodzić się w umyśle odbiorcy – wytrawnego konesera sztuki, zwiedzającego królewską Kamerę Perspektywiczną Chrystiana V Duńskiego. Za ontologiczną niemocą obrazu, jego „nicością", kryje się bowiem umiejętność twórcza (wytwórcza – arystotelejska *téchne*) i moc sprawcza (*enérgeion* Arystotelesa). Wywołuje on wrażenie bycia tego, czego tu i teraz nie ma. A to dzięki sile wyobraźni i maestrii iluzjonizmu. Tę zaś sławi list położony na półce sztalugi – imaginacyjny list od króla, zleceniodawcy i mecenasa, do malarza. List, dający zarządzone mocą monarszej władzy *placet* malarstwu złudzeń, urzędowe prawo bytu optycznej fikcji.[621]

210. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Sztaluga*, ok. 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga – **zob. tabl. 74**

Można by na koniec pokusić się o stwierdzenie, że Gijsbrechts, podobnie jak każdy inny mistrz iluzji malarskiej, działający w środowiskach humanistycznych i dworskich, utożsamiał się z Giottem i przez emulację stawał się „nowym Giottem". Tym Giottem, o którym on oraz jego klienci i mecenasi czytali w *Dekameronie* Boccaccia – w jednym z fundamentów nowożytnej kultury – taką oto laurkę:

„Przywrócił on blask sztuce, przez wiele stuleci pogrzebanej przez błędy tych, którzy malowali bardziej po to, by dostarczać rozrywki oczom nieuków, niż po to, by znaleźć uznanie ze strony rozumu mędrców [...] [Chwałę zaś] zyskał z wielką pokorą [...]" I dalej: „[…] posiadał umysł tak znakomity, że nie było niczego stworzonego przez naturę [...], czego by on przy pomocy swego rylca, pióra i pędzla nie odtwarzał tak podobnie, że nie tyle podobnym do tworów natury, lecz raczej z nimi tożsamym się wydawało, tak że się nieraz zdarzało, iż wykonane przezeń rzeczy w błąd wprowadzały ludzki zmysł wzroku, przypisując prawdziwość temu, co było jedynie namalowane."[622]

III. Nowa topografia. Realizm a fantazja. Gra konwencji

Czas teraz na przedstawienie drugiej postawy siedemnastowiecznych Holendrów: postawy realistycznego opisywania swego kraju, rzeczowej rejestracji otoczenia. A że nie da się tego aspektu przedstawić całościowo w jednej książce, wybierzmy trzy niewątpliwie najbardziej charakterystyczne dziedziny ówczesnego świata Holendrów: obszar morza i jego wybrzeża, dalej obszar miasta i na końcu obszar podmiejski i wiejski między miastem a morzem (*het land, country*). Łącznie więc: obszar nowej topografii – nowej, bo mającej w nowy sposób, właśnie rzeczowo-dokumentacyjny, opisać prastarą domenę Niderlandczyków w granicach nowego państwa – nowej Republiki. Opisać po to, by – jak słusznie podkreślał w swych przełomowych pracach Simon Schama[623] – oznaczyć rodzime terytorium na nowo określone politycznie, by zdefiniować „holenderską rodzimość", a tym samym uprawomocnić młodą państwowość. Słowem – by wytworzyć własną „geografię patriotyczną". Będziemy penetrować te obszary „narodowej topografii" Holendrów, zadając sobie pytanie, na ile i jak konwencja rejestracyjno-dokumentarnego realizmu spotykała się w nich z innymi konwencjami i modusami obrazowania, na ile wykorzystywała manierystyczną koncepcję obrazu grającego z widzem.

III.1. Morze

„Niderlandczycy to zaprawdę przewoźnicy całego świata, pośrednicy w handlu, faktorzy i maklerzy Europy. Kupują, by sprzedawać, sprowadzają, by eksportować; a większa część ich handlu służy temu, by być zaopatrywanym ze wszystkich stron świata, a następnie – by samemu świat cały zaopatrywać." Tak oto Daniel Defoe pisał w 1728 roku o sile i mobilności holenderskiego handlu. Jednym z jego filarów była żegluga morska. Stała się ona w XVII wieku źródłem dobrobytu znacznej części ludności Republiki, a zarazem: stylem życia, przedmiotem patriotycznej

211. Nicolaes Maes, *Portret Joba Jansz.'a Cuytera z rodziną*, 1659, North Carolina Museum of Art, Raleigh

dumy, znakiem identyfikacji narodowej, programem ideologicznym, a nawet sposobem wyznawania wiary.

Związek między pomyślnością i rozkwitem życia na lądzie a pomyślnym rozwojem żeglugi dobitnie ukazuje alegoryzowany i gloryfikacyjny *Portret Joba Jansz.'a Cuytera z rodziną*, namalowany przez Nicolaesa Maesa w 1659 roku (Raleigh, North Carolina Museum of Art – il. 211).[624] Na tle nabrzeżnej sylwety Dordrechtu z Grote Kerk i Groothoofdspoort – główną bramą portu – i z portowym pirsem, nie tyle stoją, co prezentują się widzowi dordrechcki kupiec i jego małżonka w otoczeniu sześciorga dzieci. Wszyscy odziani są zamożnie, acz bez grzesznego przepychu, w stroje z kosztownego atłasu i holenderskiego *laken*. Wszyscy też wykonują symboliczne gesty lub demonstrują symboliczne przedmioty. Małżonkowie trzymają się za ręce na znak miłości i jedności rodzinnej, kobieta unosi w dłoni chustę z *laken* (zapewne przedmiot handlu prowadzonego przez męża), chłopcy pokazują zabawkę z koralu, wiązkę egzotycznych owoców oraz arkusz z mapą morską (widać na niej różę wiatrów), a dziewczynki gałązkę kwiatów (symbol urody, rozkwitu, witalności). Najważniejszy, centralnie umieszczony gest należy jednak do *pater familiae*: Cuyter wskazuje laseczką najstarszego syna, płynącego w łodzi. Powraca on do domu z portu, z zakotwiczonego statku Cuytera – dalekomorskiej, handlowej fleuty. Powrót z wyprawy morskiej jest uroczystością, która sławi dobrobyt całej rodziny, a żeby nikt nie miał wątpliwości co do triumfalnego charakteru sceny, z nieba, zza chmur zlatują putta z wieńcem chwały dla heroicznego młodziana (putta te zarazem mogą być aniołkami, oznaczającymi przedwcześnie zmarłe dzieci Cuytera). Niemal identyczna kompozycja, ale inna sytuacja

212. Aelbert Cuyp, *Portret Jacoba Martensena i jego żony*, Rijksmuseum, Amsterdam

narracyjna, występuje w *Portrecie Jacoba Martensena i jego żony* (il. 212), namalowanym przez Aelberta Cuypa (Amsterdam, Rijksmuseum).[625] Ukazuje on miejsce, z którego młody Cuyter mógłby powracać w swej podróży. Martensen, *overkoopmann* – wysoki urzędnik Kompanii Wschodnioindyjskiej, identycznym jak poprzednio Cuyter ruchem laski kieruje uwagę widza na flotyllę oceanicznych statków, zakotwiczonych na redzie portu Batavia na Jawie (obecnie Dżakarta). Drzewo pomarańczy, pochylające swe gałęzie nad małżonkami, zgodnie z dawną symboliką, oznacza płodny dostatek, obfitość plonu (tu: handlowego), a zarazem kojarzy się nieodparcie z drzewkiem Orańczyków, stadhouderów i głównodowodzących nawy holenderskiego państwa. Oba portrety prezentują dostatek i witalność holenderskich rodzin w klamrze scenerii antypodów: pierwszy – *thuis*, u siebie, w kraju, w domu, a drugi – w zamorskich koloniach. Pomyślność obu światów i ich łączność gwarantowana jest przez sprawność żeglugi i floty.

Znamienne dla formuły portretów jest tu bezpośrednie adresowanie tych treści do widza, z którym obraz nawiązuje kontakt i prowadzi rozmowę. Charakterystyczne jest też prowadzenie uwagi widza od pierwszego planu, stanowiącego proscenium alegoryzacji i symbolizacji, w głąb – ku przedstawieniu w tle, ujętemu w konwencji wyobrażenia realistycznego. Nie jest przypadkiem, że ta formuła przedstawienia *naar het leven*, „z natury", dotyczy akurat wizerunków statków w porcie, że

jest sceną marynistyczną. To bowiem ten właśnie gatunek malarski najpierwej przyjął zasadę *naar het leven* i z tą potrzebą odtwarzania realiów najsilniej był kojarzony.[626] Ów przełom w konwencjach obrazowych dokonał się w twórczości Hendricka Cornelisz.'a Vrooma.

Hendrick Vroom i malarstwo marynistyczne

Symptomatyczny dla splotu losów artysty i jego twórczości z morzem, statkami, żeglugą, podbijaniem nowych akwenów jest życiorys Hendricka Cornelisz.'a Vrooma (ok. 1563–1640).[627] Ten haarlemski malarz był w istocie rówieśnikiem nowoczesnej floty holenderskiej. Dorastał, gdy się rodziła, i towarzyszył swą twórczością jej rozkwitowi, triumfom i podbojom. Jego ojciec, Cornelis był cenionym ceramikiem i rzeźbiarzem w Haarlemie. Hendrick, jak podaje van Mander, kształcony był w Delft na ceramika, zgodnie z rodzinną tradycją. Tam to, po śmierci ojca, mieszkał w domu matki, a ojczym – też ceramik – zmuszał go do praktykowania popłatnego rzemiosła malarza-dekoratora fajansowych naczyń. Uciekł z domu i – niczym w romansowej powieści – zaokrętował się na statek płynący do Hiszpanii. Stamtąd wyprawił się do Włoch. We Florencji i Rzymie wykonywał bliżej nieznane zlecenia na obrazy do kościołów. W latach ok. 1585–1587, jeśli nie dłużej – do 1589/1590, pozostawał na służbie kardynała Ferdinanda de' Medici, od 1587 wielkiego księcia Toskanii.

Książę-kardynał miał wielką pasję: urządzał naumachie, jak to było zwyczajem manierystycznych dworów włoskich. Vroom mógł widzieć i przeżywać bitwę morską, jaką wystawiono w maju 1589 roku w ramach uroczystości na cześć zaślubin Ferdynanda Medyceusza z Krystyną Lotaryńską. Trudno oprzeć się podejrzeniu, że to właśnie Medyceusz i jego widowiska zaraziły młodego Niderlandczyka zainteresowaniem dla marynistyki. To tu, we Włoszech, Vroom wybrał tematykę swej malarskiej specjalności. Tu namalował swe pierwsze wizerunki statków na morzu. Przypisuje mu się grupę marin w Villa Colonna w Rzymie. W 1590 roku wrócił do Haarlemu, niewątpliwie w aurze artysty protegowanego przez wielkiego księcia, z dobrym samopoczuciem malarza „książęcego". Służba u księcia-kardynała i malowanie obrazów morskich we Włoszech musiało mu też przysporzyć pieniędzy. Nie był już niegdysiejszym biednym uciekinierem z domu. Teraz mógł kupić sobie dom w Haarlemie i zaraz potem wziąć ślub z panną Joosje Cornelisse. Młoda para wyjechała wraz ze stryjem, Frederickiem Vroomem, do Gdańska, gdzie ów był architektem miejskim. Tu Hendrick wykonał jakieś, nie znane dziś, malowidła dla jezuitów. Zaraz po powrocie do Haarlemu w 1591 roku niespokojny duch pognał go w nową daleką podróż. Nie bacząc, że właśnie miało się urodzić lub ledwie przyszło na świat jego pierwsze dziecko, syn, który dostanie na imię Cornelis, po dziadku, Hendrick wsiadł na statek i pożeglował do

Portugalii. W drodze przeżył dramatyczną burzę i katastrofę statku. Udokumentował ją potem w obrazach, które sprzedawał w Lizbonie i Setúbal. Po powrocie z Lizbony do Haarlemu (1591/1592) Vroom ustatkował się. Miał już prawie trzydzieści lat, miał dom, żonę i dziecko. Od razu zyskał w Haarlemie, a potem w innych miastach, reputację znawcy okrętów i eksperta w sprawach morza. Prawdopodobnie opinię tę stworzyła aura podróżnika i wieści krążące o udziale malarza we florenckich naumachiach; pewnie sam chętnie je podsycał, opowiadając o technicznych cudach włoskich konstruktorów i o paradnym przepychu flagowych okrętów Medyceuszów. Za swe zasługi w malowaniu statków i flotylli uzyskał już 1594 roku nadzwyczajne zwolnienie ze służby wojskowej, a w 1603 spotkało go niezwykłe wyróżnienie ze strony władz miejskich. 30 czerwca owego roku on, Goltzius i Cornelis van Haarlem uzyskali od burmistrzów niebywałe zlecenie, wykraczające poza zwyczajowe procedury. Polecono im namalować dzieła (wspólne dzieło?), zupełnie dowolnie, wedle własnego ich uznania (!) „ku upamiętnieniu ich sztuki" (*tot memorie derzelver conste*).[628] Sława Vrooma przekroczyła granice nie tylko jego miasta, ale też Holandii: w 1596 roku hrabia Simon zur Lippe, by kupić dwa jego obrazy do kolekcji cesarskiej Rudolfa II, podróżował specjalnie do Haarlemu.[629]

W Haarlemie Vroom spotykać musiał wielokrotnie Karela van Mandera, mieszkającego tu w latach 1583–1602, Hendricka Goltziusa i Cornelisa Cornelisz.'a van Haarlem. Vroom musiał ich dobrze znać, zwłaszcza że od 1606 roku mieszkał w sąsiedztwie Goltziusa. W *Het Schilder-boeck* znalazł się także biogram Vrooma. Nie wynika z niego, niestety, jasno charakter stosunku między oboma artystami. Z pewnością wiele ich dzieliło, choćby to, że van Mander był malarzem historii, a Vroom malarzem okrętów; i to, że pierwszy cieszył się pozycją szlachcica i wybitnego humanisty, a drugi pozostał – wprawdzie zamożnym, ale tylko – rzemieślnikiem. Różniło ich przede wszystkim pojęcie sztuki. Van Mander bowiem cenił najwyżej malowanie *uyt den gheest* – oparte na manierystycznej zasadzie fantazji, inwencji, literackości, przeciwstawiając jej malarstwo *naar het leven* – z życia, z natury wzięte, a wcieleniem tegoż była właśnie twórczość Vrooma. Dlatego też uwagi van Mandera o sposobach malowania marin, zawarte w poświęconym pejzażowi VIII rozdziale *Grondt der edel vry schilder-konst*, niewiele mają wspólnego z trzeźwą, rzeczową formułą Vrooma, a wyraźnie odnoszą się do typu obrazów Paula Brila: „Maluj czasem także rozszalałe fale, wzburzone przez posłańców Eola, czarne, burzowe nieba, niekształtne i brzydkie; ukazuj łamane błyskawice, ciskane w burzy skroś ciemnego nieba ręką najwyższego z bóstw [Jowisza], tak iż wszyscy śmiertelnicy zdjęci będą strachem przed takimi ciosami żywiołu".[630]

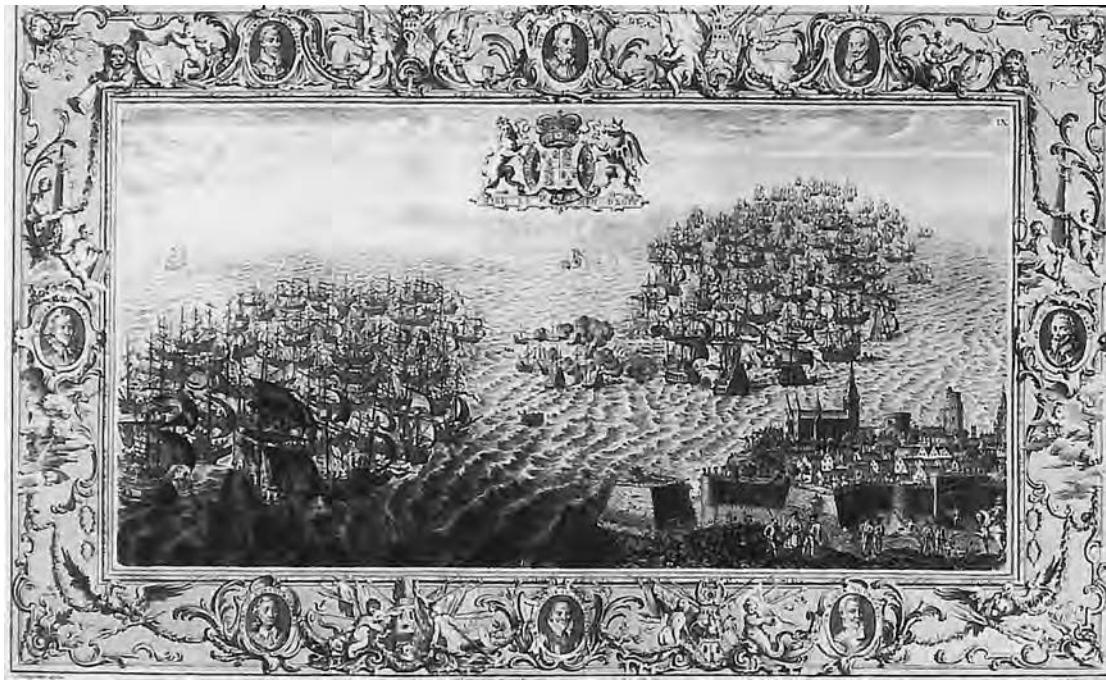
„Holenderski Vasari" jednak wyraźnie szanował i cenił Vrooma. Jego biografia w *Schilder-boeck* jest zaskakująco, jak na współczesnego

malarza, obszerna i tak bardzo szczegółowa, jakby Vroom sam ją podyktował.[631] Van Mander opowiada o dzieciństwie Vrooma, uciążliwej nauce fachu malarza fajansów, o niespokojnym duchu młodzieńca, gnającym go w podróże do Włoch, do Gdańska, do Hiszpanii i Portugalii. Opisuje dokładnie epizod z burzą i podkreśla moment namalowania pierwszego obrazu o tym temacie, sprzedanego za wysoką cenę jakiemuś portugalskiemu dygnitarzowi. Pisze o kontaktach Vrooma z Paulem Brilem we Włoszech. Relacjonuje jego szybką karierę po powrocie do Haarlemu jako mistrza marin: „a że żegluga miała wtedy w Holandii wielkie znaczenie, osiągnął wielki sukces swymi małymi statkami."[632] Słowo „małe" nie znaczy, że Vroom malował statki niewielkiego tonażu (było przeciwnie!), ani że tworzył małe obrazki, lecz że ukazywał okręty w niewielkiej skali, zgromadzone w rozległej scenerii morza, redy czy portu. Wydaje się, że chodziło tu van Manderowi o porównanie Vrooma ze słynnym antycznym malarzem Protogenesem, o którym pisał za Pliniuszem, że do późnego wieku, pięćdziesiątego roku życia, nie malował niczego innego, jak właśnie „małe statki" i podobne motywy.[633] Jak się okaże, to właśnie Karel van Mander w decydujący sposób wpłynął na pozycję Vrooma w Holandii, rzec można: stał się ojcem jego sukcesu artystycznego, a zwłaszcza społecznego.

Rola Vrooma w rozwoju malarstwa holenderskiego około 1600 roku polega na przełamaniu tradycyjnej formuły malowniczej, fantastycznej i fantazyjnej burzy w typie skodyfikowanym przez Paula Brila i stworzenia w jej miejsce trzech typów obrazów morskich: bitwy statków, „portretu" statków oraz wizerunku portu. Triumfem artystycznym w tej pierwszej kategorii stał się *Triumf nad Wielką Armadą*.

Morskie bitwy Vrooma

W 1592 roku, a więc od razu na starcie swej kariery w Haarlemie, Vroom uzyskał wielce prestiżowe zamówienie. Miał uwiecznić w projektach do cyklu tapiserii zwycięstwo floty brytyjskiej nad hiszpańską Wielką Armadą z 1588 roku (il. 213). Zlecenie dał Sir Charles, II Lord Howard of Effingham, Earl of Nottingham (1536–1624), od 1585 roku Lord Pierwszy Admirał Jej Królewskiej Mości Elżbiety I. Dziesięć monumentalnych tkanin wykonał Frans Spiering (Franchoys Spierincx) w latach 1592–1595 w swym słynnym warsztacie w Delft. Spiering właśnie otworzył w 1591 roku wytwórnię tapiserii.[634] Błyskotliwa kariera tej manufaktury wynikała z najwyższej jakości technicznej produkowanych tkanin, wykonywanych ze szlachetnej wełny i nici srebrnych, na bogactwie barw i nieprześcignionej precyzji detali. Ale także – z wysokiego protektoratu, jakim objęli jej działalność dostojnicy dworu brytyjskiego: Sir Henry Howard, Earl of Northamp-



213. Hendrick Vroom (projekt) i Frans Spiering, tapiseria z cyklu *Triumf nad Wielką Armadą 1588*, 1592–1595, stan według miedziorytów Johna Pine'a, 1739

ton (1540–1614), lord admirał Charles Howard i potem Thomas Howard, Earl of Suffolk, a także Sir Walter Raleigh, słynny kapitan i faworyt Elżbiety, a także holenderskie Stany Generalne i władze miejskie[635]. To od nich pochodziły główne zlecenia dla „fabryki" Spieringa. Była ona postrzegana i popierana jako przeciwniczka i konkurentka słynnych w Europie warsztatów brukselskich. Najwyraźniej – sądząc po tematach zleceń – traktowano ją jako swoistą instytucję narodową, mającą stworzyć instrumentarium propagandy antyhiszpańskiej, prowadzonej przez holenderską Republikę i sprzymierzone z nią ówcześnie brytyjskie Królestwo. Powstały w niej serie przedstawiające wojenne zwycięstwa Anglii i Republiki nad Hiszpanami. Cykle historii wielkich wodzów starożytnych, Scypiona i Aleksandra, najprawdopodobniej odnosić się miały aluzyjnie do dowódców angielskich – Sir Charlesa Howarda (seria Scypiona wg projektu Karela van Mandera Mł., wykonana w latach 1607–ok. 1610 dla Thomasa Howarda), i holenderskich – Wilhelma I Orańskiego lub księcia Maurycego jako naczelnego wodza armii Republiki (seria Aleksandra, 1619, wykonana już w pracowni Karela van Mandera Mł., następcy Spieringa). Trzy serie z historią Diany natomiast odnosiły się do protestanckich monarchiń: pierwsza, zamówiona w 1593 roku przez Sir Waltera Raleigha – do królowej Elżbiety; druga, z 1610 roku, zamówiona przez Stany Generalne, była darem dla „Zimowej Królowej" Elżbiety Czeskiej, żony Fryderyka V z Palatynatu; trzecia, z 1620 roku, przeznaczona dla Gustawa II

Adolfa, króla szwedzkiego, zapewne pomyślana jako hołd dla jego małżonki, Marii Eleonory Brandenburskiej.

W rozdziale II.1 cytowałem już relację Arenda van Buchella (Arnolda Bucheliusa), znamienitego utrechckiego konesera sztuki, z wizyty w pracowni Spieringa w 1598 roku. Przypomnijmy jej kluczowy fragment: „François Spiering [...] pokazał nam różnorakie tapiserie, sporządzone z przednim kunsztem, [...] z niebywałą wirtuozerią [...], tak precyzyjnie utkane, że nie różniły się niczym od najlepszego malarstwa, a w żywości barw przewyższały je znacznie. Zwykł on sprzedawać je po 26 *f* za łokieć kwadratowy, albo i drożej, zgodnie z doskonałością jego dzieł. [...] Ów Spiering używał bardzo często rysunków i projektów Karela van Mandera, zamieszkałego w Haarlemie, wyśmienitego malarza, którego umysł tak pełen był inwencji, że służył wskazaniami innym mistrzom: malarzom, rzeźbiarzom, witrażystom, tapisernikom i wytwórcom bordiur, architektom, złotnikom, tkaczom – co skąd, z jakiej [pokrewnej] sztuki, mogą zaczerpnąć [dla swej twórczości]."[636] Karel van Mander rzeczywiście był głównym projektantem tapiserii Spieringa. Zachowały się dwie tkaniny według jego kartonów z serii *Orlando furioso* (Knole, Wielka Brytania; Princeton Art Museum) oraz trzy z cyklu *Historia Diany* (1610, Amsterdam, Rijksmuseum). W 1608 roku van Mander wprowadził na swe miejsce syna, Karela Młodszego, który w 1615 otworzył własną tapisernię w dawnym klasztorze św. Anny. Młody van Mander projektował m. in. część serii *Orlando furioso* (Rijksmuseum, Amsterdam) oraz cykle *Scypiona* (1610, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof) i *Aleksandra Wielkiego* (1619, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof i Amsterdam, Rijksmuseum). Van Mander ojciec nie zmonopolizował jednak lukratywnej dziedziny malowania kartonów do tapiserii delfckich. Jak czytamy w *Het Schilder-boeck*[637], gdy w 1592 roku zwrócono się do niego z prośbą o zaprojektowanie serii *Wielkiej Armady*, stwierdził, że malowanie okrętów nie leży w kręgu jego umiejętności i wymaga specjalizacji. Odmawiając, polecił Hendricka Vrooma. Tak oto malarz „fantazji *uyt den gheest*" wykreował nowy gatunek sztuki holenderskiej – dokumentacyjną marinę i wyznaczył na jej twórcę malarza, o którym wiedział, czy o którym mówiono, że zna się na morzu i statkach.

Cykl *Zwycięstwo nad Wielką Armadą* stał się sukcesem zarówno Spieringa, jak i Vrooma. Skala tego przedsięwzięcia, wielkość tkanin, monumentalność i rozmach kompozycji, bogactwo materii dają się porównać w dziedzinie tapiserii batalistycznych jedynie ze słynnym cyklem *Zdobycie Tunisu*, wykonanym w latach 1545–1554 w brukselskim warsztacie Willema Pannemakera według projektów Jana Cornelisz.'a Vermeyena dla cesarza Karola V (Madryt, Patrimonio Nacionál – tabl. 75).[638] Owa seria wielkich tkanin musiała być tak artystycznym i technicznym, jak i ideowym wyzwaniem dla Spieringa, religijno-politycznego emigranta z Antwerpii; jeśli już nie znał jej przynajmniej

z rycin Fransa Hogenberga z ok. 1555–1560[639], a mało to prawdopodobne, to na pewno wiele o niej we Flandrii słyszał. Wiadomo zaś, że Lord Howard widział te tapiserie w 1554 roku w Anglii, wystawione w katedrze w Winchester z okazji zaślubin syna Karola V, Filipa, przyszłego króla hiszpańskiego, z Marią Tudor. Trudno sobie wyobrazić powstanie innej tapiserii Vrooma, *Bitwy pod Zierikzee w 1575* (1599–1603, Middelburg, Zeeuws Museum), bez znajomości *Zdobycia La Goletty* z cyklu tunezyjskiego. Niewykluczone, że córka Vermeyena, mieszkająca w Middelburgu ok. 1600 roku, zachowała jakieś rysunki projektowe ojca.[640] W tym narzucającym się przeciwstawieniu obu „karolińskich" serii, Karola V i Sir Charlesa, wyraża się dobitnie polityczne, antyhabsburskie przesłanie cyklu angielsko-holenderskiego.

Dziesięć tkanin z *Rozbiciem Wielkiej Armady* kosztowało niebotyczną sumę 7115 funtów angielskich[641], czyli ok. 42690 guldenów; znacznie (bo aż 21 razy) więcej niż na przykład osiem innych, mniejszych tapiserii Spieringa, wykonanych dla Stanów Generalnych w Hadze za 2500 guldenów.[642] Zamówienie projektów u Vrooma opiewało na 1582 funty dla malarza.[643] Żaden obraz ani żadna seria obrazów nie zyskała nigdy w Holandii tak wysokiej ceny, włączając w to choćby serię *Pasji* Rembrandta, wykonaną dla ks. Fryderyka Henryka Orańskiego, czy *Straż nocną*. Był to zatem dla Spieringa, a i dla Vrooma, także sukces finansowy.

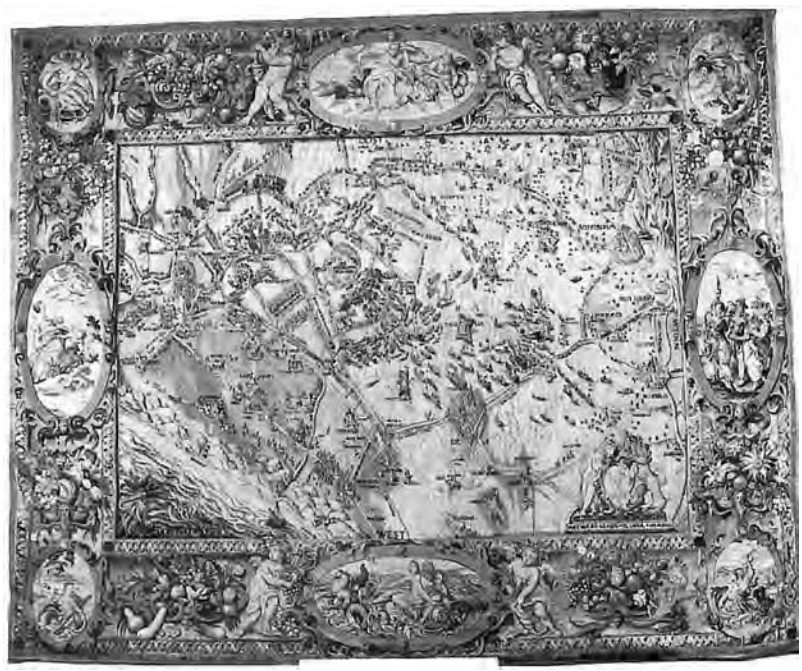
Koszt wszakże odpowiedni był do rangi wydarzenia, jakim była bitwa z Wielką Armadą w historii Anglii i w dziejach rodu Howardów. Między Kanałem La Manche a Hebrydami dokonało się wydarzenie przełomowe dla historii Anglii, która obroniła swą polityczną i terytorialną integralność i przełamała hegemonię hiszpańską na morzach, zyskując pole do działania flot handlowych własnej i holenderskiej. Wsparta została siła moralna i polityczna protestantyzmu w północnej Europie. I – co z naszego punktu widzenia najbardziej istotne – ocalone zostało powstanie antyhiszpańskie w Niderlandach i wykluwający się właśnie niezależny byt państwowy przyszłej Republiki Zjednoczonych Prowincji, którą królowa Elżbieta objęła swą protekcją, wprowadzając tam w 1585 roku sześciotysięczne wojsko i Sir Roberta Dudleya, hrabiego Leicester, obwołanego przez stany generalne prowincji północnych ich namiestnikiem, stadhouderem. I choć rządy Leicestera okazały się co najmniej niezręczne i nieudolne, to jednak był to okres korzystnego i niezbędnego dla Niderlandczyków przymierza wojskowego z mocarstwem zza Kanału. Słynne i efektowne zwycięstwa brytyjskie nad flotą hiszpańską – najpierw pod Kadyksem w 1587 roku, dokonane przez Sir Francisa Drake'a, a wspomagane przez okręty niderlandzkie pod wodzą Jacoba van Wassenaer-Duvenvoorde, a potem nad Wielką Armadą, z poważnym udziałem niderlandzkim – miały dla Holendrów nieprzecenialne znaczenie moralne. Dokonały się w okresie niepewności i frustracji,

niestabilności dopiero raczkującej samodzielności Prowincji Północnych i zagrożenia jej rychłym upadkiem. Zwycięstwo nad Armadą dało nadzieję i wzmogło poczucie sensu walki o słuszną sprawę. Dowiodło, że Bóg stanął po protestanckiej stronie. Bóg bowiem najwyraźniej interweniował w przebieg bitwy. Rozpętał burzę i wspomógł walczących Anglików i Holendrów. Ten epizod zmagań z Wielką Armadą miał swe mityczne, magiczne znaczenie, był znakiem dla Nowych Dzieci Izraela, za których zaczęli uważać się kalwińscy Holendrzy i rygorystyczni anglikanie. A było to tak.

W maju 1588 roku wielka flota hiszpańska pod dowództwem księcia Medina-Sidonia, wypłynęła z ujścia Tagu i pożeglowała ku wybrzeżom Brytanii. Składała się ze 130 okrętów, w tym 90 wielkich galeonów. Ich wyporność oblicza się na ponad 57 800 ton, a liczebność załóg na 30 650 ludzi, w tym 18 970 żołnierzy; okręty uzbrojone były w 2431 dział. Ale też flota ta była, jak się okazało, przeładowana ludźmi z obsługi, końmi, sprzętem bojowym, który miał posłużyć do podbicia brytyjskiego lądu. Flota, którą mogli przeciwstawić hiszpańskiej potędze Anglicy, była nieporównanie mniejsza: 197 okrętów o znacznie mniejszym tonażu i z niespełna 16 000 ludźmi na pokładach. Za to brytyjskie statki były zwrotniejsze, uzbrojone w działa o większej sile ognia, a większość załóg stanowili żołnierze-marynarze (prawie 14 400). Anglicy nastawieni byli na atak ogniowy oraz na uderzenie branderów (statków do podpalania jednostek przeciwnika), podczas gdy Hiszpanie zaufali tradycyjnej metodzie abordażu. Na czele floty angielskiej stał Nottingham – znany nam Sir Charles Howard, którego wspomagali w dowodzeniu słynni kapitanowie: Francis Drake, John Hawkins, Martin Frobisher, Lord Henry Seymour i William Wynter. Okrętami niderlandzkim dowodzili Justinus van Nassau, Johan van Wassenaer-Duvenvoorde, Pieter van der Does i Joos de Moor. Sprawne dowództwo okazać się miało kolejnym wielkim, a przez Hiszpanów niedocenionym, atutem przeciwnika. Ujawniło się to już w pierwszym zderzeniu flot, 31 lipca, u południowo-zachodnich wybrzeży Brytanii, pod Plymouth i Weymouth oraz przy wyspie Wight, kiedy to ogień z dział angielskich i z branderów poczynił solidne spustoszenie wśród wroga. Przez cały tydzień okręty hiszpańskie w Kanale La Manche nękane były rajdami, podjazdami i nagłym ostrzałem przeciwnika, który nie dopuścił do ani jednego abordażu, nie mówiąc już o lądowaniu nieprzyjaciela na brytyjskim lądzie. 6 sierpnia osłabiona Armada zawinęła do portu w Calais, gdzie w nocy Sir Howard nasłał na nią swe brandery. Na dno poszły spalone wraki wielu statków, a duch w Hiszpanach wyraźnie upadł. 8 sierpnia rozegrała się decydująca bitwa w pobliżu Gravelins. Ogień spadający na Hiszpanów był zaiste ogniem rozgniewanego Boga ze Starego Testamentu – tak zapamiętano ów dzień w relacjach, książkach historycznych, na obrazach i rycinach angielskich i holenderskich z ok. 1590–1600 roku. Żaden niemal okręt hiszpański nie został oszczędzony,

wszystkie – o ile który nie poszedł na dno – doznały poważnych uszkodzeń. I wtedy stało się. Czego nie strawił ogień baterii ludzkich, tego dokończył „ogień gniewu Bożego". Rozpętała się burza: „Pan odezwał się z nieba grzmotem, to głos swój dał słyszeć Najwyższy, wypuścił swe strzały i rozproszył wrogów, cisnął błyskawice i zamęt wśród nich wprowadził." (Psalm 18:14–15). „Oto nawałnica Pańska, gniew powstaje, burza szaleje, spada na głowę niegodziwych." (Jeremiasz 23:19). Zaiste, trudno było marynarzom nie widzieć w tej nawałnicy znaku Boga i działania Jego dłoni, obiecanego wiernym, sprawiedliwym i uciśnionym przez tyrana, owego przyrzeczonego w starotestamentowych proroctwach i psalmach zbrojnego wsparcia Pana dla jego Ludu Wybranego. Przetrzebione i osłabione eskadry hiszpańskie, ogarnięte chaosem, gnane wichrem, spłynęły na północ, ku Szkocji, opłynęły ją, a potem skierowały się na południowy zachód ku Irlandii. Po drodze wiele statków padło ofiarą zdradzieckich skał Hebrydów, Orkadów i Szetlandów. Ratujące się z katastrof załogi wyrzynała ludność nabrzeżna lub, w najlepszym przypadku, brane były w niewolę. Hiszpanie utracili połowę okrętów (wedle rachub historyków: 61–62 jednostki) i około 2/3 stanu ludzkiego (ok. 20 tysięcy poległych, zmarłych od ran, utopionych i zaginionych). Była to dla Hiszpanii katastrofa na wielką skalę. Straty angielskie były natomiast relatywnie małe. W katedrze św. Pawła w Londynie zawisły zdobyczne sztandary, pod którymi przeszła triumfalnie zwycięzczyni, królowa Elżbieta, wkraczając na uroczyste nabożeństwo dziękczynne, odprawione we wrześniu 1588 roku. Sir Charles Howard świętował swój wielki triumf, który wkrótce, za lat cztery, zyska upamiętnienie w postaci monumentalnego cyklu tapiserii projektu Vrooma. Do tematu wojny angielsko-hiszpańskiej 1587–1588 malarz ten zresztą powracać będzie potem w pojedynczych już obrazach.

Cykl *Armady* zawisł najpierw w rezydencji Howardów, Arundel House na Strandzie w Londynie, gdzie w 1602 roku podziwiała go sama królowa Elżbieta I. W 1612 Howard sprzedał go królowi Jakubowi za ponad 1628 funtów. W 1649 roku tapiserie były w Tower, a potem wisiały przez wieki w Izbie Lordów londyńskiego parlamentu, od 1651 do 1834 roku, kiedy padły ofiarą pamiętnego pożaru.[644] Znamy je dziś już tylko z osiemnastowiecznych miedziorytów Johna Pine'a (1739 – il. 213). Te jednak dają całkiem dobry pogląd na pierwowzór. Vroom musiał zmierzyć się z wyzwaniem, jeszcze nigdy nie podjętym w sztuce: przedstawić 130 okrętów hiszpańskich i 197 angielskich, i to rozmaitych typów: karawele, karaki, galeony, galeasy, galjoty, pinasy, fleuty, fliboty. Miał sprostać zadaniu, którego wykonania odmówił sam Karel van Mander, w swej roztropności świadom odmienności mającego powstać przedstawienia od tradycji obrazowej. Vroom miał nie tyle oddać zgiełk i zamęt bitwy, ile stworzyć dokumentarną panoramę wydarzenia, i to wydarzenia nieporównanie bardziej skomplikowanego i bardziej wielo-



214. Hans Liefrinck (projekt pola środkowego z mapą), Isaack Claesz. van Swanenburg (projekt bordiury) i Joost Jansz. Lanckaert van Bascoter, *Oblężenie Lejdy w 1573 roku*, tapiseria, 1587, Stedelijk Museum De Lakenhal, Lejda

epizodycznego niż te nieliczne, dokumentowane przez dawniejszych mistrzów, np. *Bitwa pod Messyną* Pietera Bruegla, znana z miedziorytu Fransa Huysa z 1561 roku. Wydaje się, że zleceniodawca wyobrażał sobie dzieło, pewnie dość mgliście, jako idealne połączenie dwóch skrajnie różnych formuł: fryzowej kompozycji tradycyjnych tapiserii batalistycznych (jak brukselskiej *Bitwy pod Pawią* [645] czy niektórych tkanin z serii *Zdobycia Tunisu*) z kartograficzną mapą działań wojskowych. Na przykład taką, jaką dla rady miejskiej Lejdy utkał w 1587 roku wedle projektów Hansa Liefrincka (pole środkowe z mapą) i Isaaca Claesz.'a van Swanenburga (bordiura), delfcki mistrz tapiserii Joost Jansz. Lanckaert de Basconter, ukazując słynne, przynależne do mitologii narodowej Holendrów oblężenie Lejdy w 1574 roku (Lejda, Stedelijk Museum De Lakenhal; il. 214). Dodajmy jeszcze, że Vroom oglądał około 1585 roku w pałacu watykańskim imponujące freski Gallerii delle Mappe (Galleria Geografica), świeżo otwartej i będącej ewenementem poruszającym całe Wieczne Miasto.

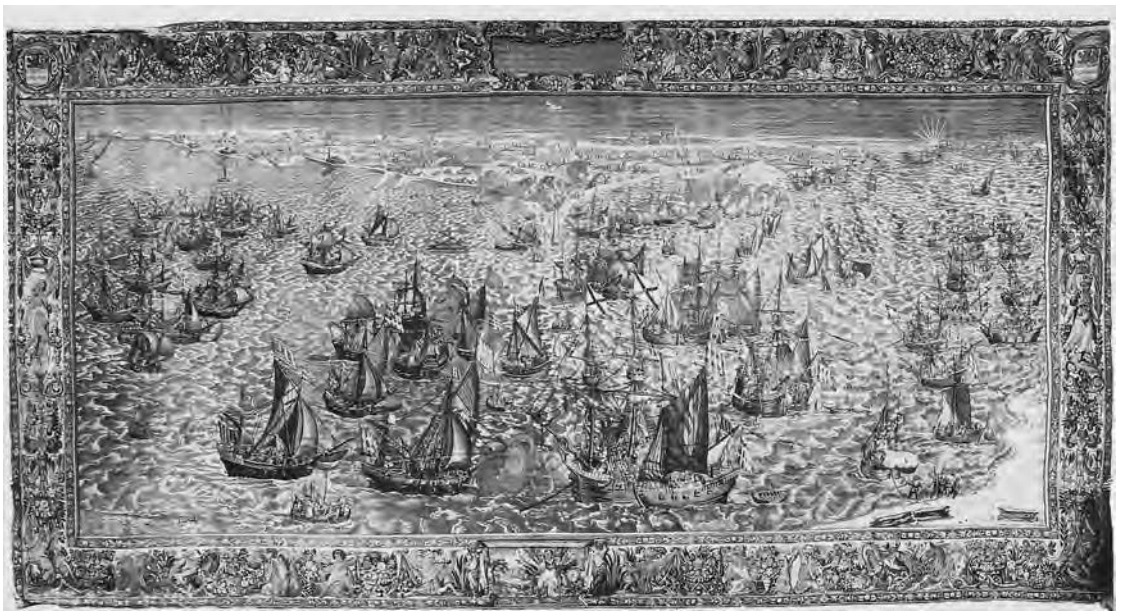
Wreszcie, założyć trzeba, że Vroom znał także inną sławną mapę, jeszcze od tamtych starszą – otwierającą wspomniany cykl *Zdobycia Tunisu*, utkaną w formie tapiserii o imponujących rozmiarach 5,23 × 8,84 m, przez Willema Pannemakera według (nie zachowanego) kartonu Jana Cornelisz.'a Vermeyena zapewne w (lub tuż po) 1548 roku, tj. dacie rozpoczęcia całej serii (il. 215). Ukazuje ona wody i linie brzegowe zachodniego Morza Śródziemnego oraz rozmieszczenie flotylli w karto-

graficznym rzucie. Na powierzchnię akwenów naniesione są linie siatki współrzędnych geograficznych i kierunków nawigacyjnych. Precyzyjnie, z zaznaczeniem ich zabudowy, zlokalizowane zostały wielkie miasta i porty: Lizbona, Gibraltar, La Goletta, Tunis, Carthago (Kartagina), Barcelona, Marsylia, Genua, Neapol, Palermo. Kartograficzny rzut mapy, jaką powinno się właściwie studiować w poziomie, połączona tu została z formułą ściennego fresku, pełnioną z natury rzeczy przez wiszącą tapiserię. Toteż do przedstawienia wnętrza lądów Vermeyen wprowadził zasadę widoku perspektywicznego, rozpościerając rozległą panoramę na pagórkowate i górzyste krainy. Całość oprawił w iluzyjną architekturę z kolumnami po bokach, podtrzymującymi fryz z inskrypcją, oraz w ornamentalną bordiurę imitującą ramę obrazu. Przy lewej kolumnie stanął sam autor – Vermeyen w roli kartografa.

215. Jan Cornelisz. Vermeyen (projekt) i Willem Pannemaker, *Mapa wybrzeży Morza Śródziemnego*, 1548 lub krótko po, tapiseria z cyklu *Zdobycie Tunisu przez cesarza Karola V*, 1548–1554, Patrimonio Nacionál, Madryt, fragment – **zob. tabl. 75**

Mamy przed sobą monumentalną mapę obrazową – tzw. *beeldkaart*. Przedstawienia na niej wynikają z trzech rodzajów rejestracji widoku. Po pierwsze, jest to odwzorowanie kartograficzne, zgodnie z którym widzi się teren z góry, prostopadle do jego płaszczyzny. Drugie to odwzorowanie malarskie – perspektywiczno-panoramiczne, ukośne, znamienne dla pejzażowego malarstwa rozległych widoków, studiowanych przez autora jakby z lotu ptaka. Trzeci kierunek obserwacji wyznacza naturalna optyka widza, patrzącego na wprost przez „okno" obrazu – kadr architektonicznej ramy. Przez nią ogląda on poszczególne widoki i studiuje całą mapę. Kadr ramy podkreślony jest jeszcze przez pierwszoplanową figurę artysty-kartografa, zwracającego się ku widzowi. Zawiera się w tym zasada manierystycznej gry obrazu z odbiorcą, uwydatniającej aluzyjnie istnienie lica, „szyby" obrazu. Jako popis manierystycznej zręczności w łączeniu różnych formuł obrazowania – mapy, perspektywicznej panoramy widokowej oraz obrazu-„okna" – dzieło Vermeyena i Pannemakera stanowiło ważny punkt odniesienia dla tapiserii Vrooma. Podobnie zresztą jak i batalistyczne sceny na dalszych tkaninach cyklu tunezyjskiego, zwłaszcza *Lądowanie na Przylądku Kartagińskim*, *Oblężenie La Goletty* i *Zajęcie La Goletty*. Zwraca w nich uwagę pieczołowite oddanie wyglądu i szczegółów okrętów oraz uczynienie ich manewrów właściwym tematem historii.

Tak jak Vermeyen, Vroom dokonał w serii *Armady* połączenia różnych kierunków obserwacji. Szukał pogodzenia dwóch sprzecznych optyk: widoku na wprost, z pozycji obserwatora stojącego na poziomie gruntu (tu: morza) z widzeniem stratega, patrzącego z góry na plan, mapę czy ruchomy model formacji wojskowych. Wykorzystał po temu trzecią, pośrednią formułę – tradycję szeroko zakreślonego, panoramicznego widoku z wysoko założonym horyzontem i ostrym dośrodkowym zbiegiem linii perspektywicznych, owego wykoncypowanego widoku z góry i w dal, jaki znał z dawnych kompozycji pejzażowych Bruegla czy z przykładów bliższych mu czasowo – z tapiserii pejzażowo-figuralnych,



216. Hendrick Vroom (projekt) oraz Frans Spiering, Jan i Hendrick de Maeght, tapiseria z cyklu *Bitwy zelandzkie* (tzw. cykl middelburski), 1595–1604, Zeeuws Museum, Middelburg

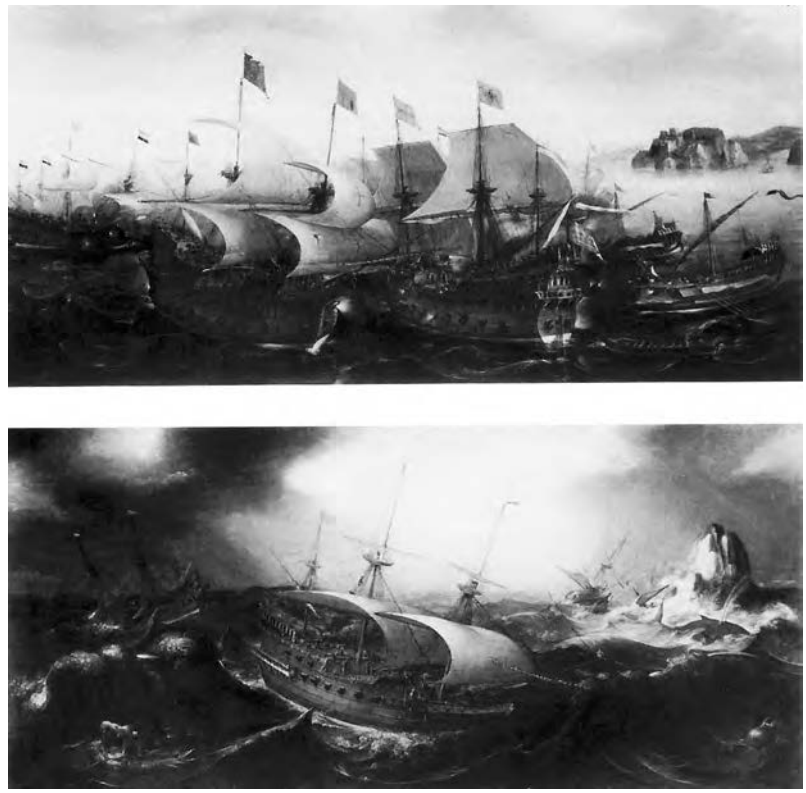
projektowanych przez Karela van Mandera St., a wykonanych przez Spieringa, jak niektóre egzemplarze z serii *Orlando Furioso* czy *Historii Diany*. Wygląda na to, że Vroom niejako „przetłumaczył" schemat kompozycji figur w pejzażu van Mandera na własną kompozycję statków na morzu. Tu raz jeszcze warto podkreślić rolę van Mandera w kształtowaniu twórczości Vrooma. Jest bardzo możliwe, że malarz korzystał ze wskazań starszego mistrza, protegującego go do wykonania zlecenia, i że van Mander był tu niejako jego preceptorem. W przytaczanej relacji z 1598 roku Buchelius wyraźnie pisze o doradczej roli van Mandera wobec innych mistrzów i – co szczególnie ważne – o jego wyobraźni i *memorii*, pozwalającej łączyć różne typy i media obrazowania, co też, wedle słów Bucheliusa, doradzał innym.

Vroom dokonał tego połączenia z podziwu godną zręcznością, zachowując i paradność fryzowego ujęcia, i poglądowość widoku z wysoka. Udało mu się to zarówno w cyklu *Rozbicia Wielkiej Armady*, jak w szczęśliwie zachowanych *Tapiseriach middelburskich* (1595–1603, Middelburg, Zeeuws Museum), zamówionych przez Stany Prowincjonalne Zelandii do ich siedziby w dawnym opactwie w Middelburgu i ukazujących pięć bitew u wybrzeży Zelandii: pod Bergen op Zoom, Rammekens, Lillo, Haak i Zierikzee, stoczonych w latach 1572–1576 przez powstańczych gezów morskich (*watergeuzen*) (il. 216)[646], jak też w wykonanym również dla Lorda Howarda monumentalnym obrazie *Siódmy dzień bitwy z Wielką Armadą* (1600–1601, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum). Wszędzie tam okręty zachowują przejrzysty szyk, logikę działania i umiejscowienia w przemyślanej kompozycji, która

daje się i oglądać, i czytać. Oglądać poszczególne statki i zarazem czytać całościowy przebieg wydarzenia.

W przedstawieniach morskich bitew, ukazywanych po 1600 roku, ale już nie w tapiseriach, lecz na malowanych obrazach, takich jak: *Bitwa pod Kadyksem 1596* (ok. 1600, ang. kol. pryw.), *Morska potyczka okrętów holenderskich i brytyjskich* (1614, Amsterdam, Nederlands Scheepvaart Museum) czy też malowane zapewne wraz z synem Cornelisem, *Starcie galeonu „Samson" kapitana Gerbranta Jansz.'a Saela van Hoorna z hiszpańską galerą „La Lucera" 3 października 1602 roku przy wybrzeżu Flandrii* (1617, Amsterdam, Rijksmuseum), czy *Bitwa okrętów holenderskich z hiszpańskimi na Jeziorze Haarlemskim 26 maja 1573 roku* (1629, Amsterdam, Rijksmuseum) – Vroom stał się stałym dokumentatorem i gloryfikatorem holenderskiej floty i marynarki. Przejście od techniki tapiserii do malowanego obrazu miało konsekwencje dla ujęcia przestrzennego dzieł Vrooma. Kompozycje te odchodzą od „wielkiej opowieści" batalistycznej, wielkiej narracji historycznej, marynistycznej „historii" na rzecz „prostej rejestracji", przedstawienia epizodu z bliskiego dystansu, w zawężonym kadrze. Zanika kartograficzność ujęcia, słabnie lub niknie perspektywiczny widok, pozostaje widok na wprost, z pozycji obserwatora patrzącego z burty czy rufy statku. Horyzont wyraźnie się obniża do poziomu spojrzenia widza. Vroom zmienia konwencję z panoramy bitwy na „portret" okrętu lub grupy statków.

Bitwa pod Kadyksem z ok. 1600 roku (dawniej w kol. Ruperta Prestona w Londynie, ob. pryw. kol. bryt.) jest szczególnie ciekawym epizodem w batalistycznej twórczości Vrooma.[647] *Bitwa* jest jednym z pary obrazów o identycznych rozmiarach (102×215 cm), a jej *pendant* stanowi zupełnie niekonkretna historycznie *Burza morska* (w tej samej kolekcji – il. 217).[648] Ta ukazuje dramatyczne zmaganie trzech holenderskich pinas z rozszalałym żywiołem i atakiem monstrualnych wielorybów. Mimo akuratności w oddaniu wyglądu statków, całość ma charakter fantastycznej wizji, rodem z tradycji Brila i „burz" pokolenia pobrueglowskiego. Wydaje się wielce prawdopodobne, że para tych dużych obrazów miała tym razem charakter już nie *stricte* dokumentalnych historii morskich, lecz demonstracyjnego popisu artysty przed odbiorcą. Popisu umiejętności i wiedzy w zakresie dwóch konwencji marynistycznych: bitwy i burzy oraz gry między modusami kapryśnej fantazji i rzeczowego realizmu. Stanowić miała atrakcyjną, malowniczą propozycję dla nabywcy, łącząc oba przedstawienia tak w ramach manierystycznej kategorii *terribilità* – wzbudzania podziwu dla dramatycznej siły i retorycznego efektu porażenia widza, jak i w samej treści – w ukazaniu śmiertelnych zagrożeń dla losu ludzi morza. W tym sensie byłaby bardzo odpowiednia dla odbiorcy z kręgu zawodowych żeglarzy, kapitanów, komandorów floty.



217. Hendrick Vroom, *Bitwa pod Kadyksem* i *Burza morska*, ok. 1600, kol. pryw., Wielka Brytania

Przykład *Bitwy* i *Burzy*, zestawionych z premedytacją w parę, dowodzi – kolejny już raz – że nie wolno widzieć twórczości Vrooma jedynie poprzez schemat rzeczowego dokumentalisty. Jakkolwiek precyzyjne rejestrowanie rzeczywistości było na pewno traktowane przez Vrooma jako zadanie pierwszorzędne, zgodne z oczekiwaniem społecznym, to jednak jego pojmowanie sztuki ukształtowało się na gruncie manieryzmu, w kontakcie z praktyką i teorią sztuki we Włoszech, zwłaszcza we Florencji Vasariego i Zuccariego, oraz przez uczestnictwo w artystycznym życiu Haarlemu, któremu ton nadawali van Mander, Goltzius i Cornelis Cornelisz. Z erudycyjności i konceptyzmu manieryzmu toskańsko-rzymskiego i jego pochodnej – manieryzmu haarlemskiego, wynika u Vrooma gra z tradycją i zarazem skłonność do *novitas*, do innowatorstwa i wprowadzania nowych konceptów. Taką nową inwencją malarza były też „parady statków".

Parady statków i ich „portrety grupowe", „profile" portów

Vroom był pierwszym dokumentalistą i gloryfikatorem holenderskiej ekspansji zamorskiej, i to jeszcze zanim przybrała ona zorganizowaną formę zjednoczonych kompanii handlowych. W roku 1599 namalował

swój pierwszy zachowany i datowany obraz. Przedstawia on *Powrót statków drugiej ekspedycji do Indii Wschodnich do Amsterdamu 13 lipca 1599 roku* (Amsterdam, Rijksmuseum, zdeponowany w Amsterdams Historisch Museum – il. 218). Stworzył w nim model „parady statków", wielokrotnie powtarzany przezeń i przez jego następców: Cornelisa van Wieringena czy Adriaena van de Venne i Abrahama de Verwera. Stworzył typ pokaźnego w wymiarach (tu: 101,5×218,5 cm), poziomego w formacie obrazu, w solenny sposób dającego przegląd statków, wyruszających z portu na wyprawę, powracających z niej, przepływających kanałem, rzeką czy cieśniną albo czekających na redzie na wejście do portu. Kadr obrazu zatrzymuje przed oczami widza szereg statków, majestatycznie sunących po wodzie. Powstaje kompozycja pośrednia między szeregowym fryzem a wydzielonym „portretem" statków. Są one pokazywane najczęściej z boku lub w lekkim skosie, eksponującym rufę lub dziób tak, by prezentowały się godnie, a zarazem były jednoznacznie rozpoznawalne i by można było studiować szczegóły ich konstrukcji oraz podziwiać piękno ich kształtu. Są to kompozycje spokojne i wyważone: obszar nieba i tafla wody zajmują równoważne części przestrzeni, a horyzont przeciągnięty jest w połowie wysokości obrazu. Główne statki umieszczono na dość bliskim planie, ujęte w dużej skali, czasem wręcz monumentalne w zestawieniu zarówno z drobnicą uwijających się pośród nich łodzi i barek, z tłumem drobnych ludzkich figurek widocznych na pokładzie, jak i z odległą zabudową miasta czy nabrzeża w tle. Ten schemat paradnego orszaku i grupowego portretu statków stosował Vroom wielokrotnie, gdy ukazywał holenderską flotę handlową w okazałych obrazach takich jak: *„Mauritius" i inne statki ekspedycji wschodnioindyjskiej wypływające z Marsdiep* (Amsterdam, Rijksmuseum; 103,5×198,5 cm), *Powrót z Brazylii flotylli trzech liniowców dalekomorskich pod komendą Paulusa van Caerdena, w tym „De Hollandse Tuin"* (tamże; 144×279 cm), *Amsterdamskie liniowce na cieśninie Sund* (1614?, Berlin, Gemäldegalerie; 101,5×180,5 cm), *Statki odpływające z nabrzeża stoczniowego* (Schwerin, Staatliches Museum; 106×169 cm), *Statki wpływające na Ij przed portem w Amsterdamie* (Amsterdams Historisch Museum), *Statki zawijające na redę portu w Amsterdamie* (1630, Schleißheim, Staatsgalerie; 91×201 cm) (il. 219). Ten model obrazu marynistycznego cieszyć się będzie stałym powodzeniem, niezależnie od stylistycznych mód, wykorzystywany w dużych obrazach, zamawianych dla upamiętnienia ważnych wydarzeń politycznych i historycznych lub dla tworzenia monumentalnych wizerunków portów. W tej roli widzimy go na wielkoformatowych rycinach: zaprojektowanym przez Adriaena van de Venne *Przybyciu Fryderyka V palatyna reńskiego i Elżbiety Stuart do Vlissingen w 1613 roku* (1618; il 221) i anonimowej *Alegorii pomyślności Amsterdamu* (*'s Lands welvaren*) z 1613 roku (Bruksela, Koninklijke Bibliotheek) – a nade wszystko w długiej sekwencji okazałych, reprezentacyjnych obrazów,

218. Hendrick Vroom, *Powrót statków drugiej ekspedycji do Indii Wschodnich do Amsterdamu 13 lipca 1599 roku*, 1599, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam – **zob. tabl. 76**

219. Hendrick Vroom, *Statki zawijające na redę portu w Amsterdamie*, 1630, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie, Schleißheim – **zob. tabl. 77**

powstających przez całe stulecie: od Adama Willaertsa (1608), przez Cornelisa Vrooma, Cornelisa van Wieringena, Simona de Vliegera, Willema i Jeronimusa van Diestów, Lievena Verschuiera, Willema van de Velde Starszego, Aernouta Smita, po Willema van de Velde Młodszego, Ludolfa Backhuysena i Abrahama Storcka (ok. 1700).[649]

Początek tego imponującego ciągu obrazów wyznacza właśnie *Powrót drugiej ekspedycji indyjskiej* Vrooma (tabl. 76). To wczesne jego dzieło, datowane i sygnowane w 1599 roku, jest bezpośrednią reakcją na wydarzenie, które poruszyło wyobraźnię Holendrów: powrót drugiej ekspedycji amsterdamskiej Kompanii Dalekomorskiej pod dowództwem Jacoba Cornelisz.'a van Necka z Indii Wschodnich, skąd, po piętnastomiesięcznej żegludze, przywieziono drogocenny ładunek korzeni. Zysk z wyprawy wyniósł – bagatela! – około 400 procent zainwestowanych kosztów, a pewien uczestnik wyprawy stwierdził: „Jak Holandia Holandią, nigdy jeszcze nie widziano tu statków załadowanych takim bogactwem."[650] Uroczyste powitanie czterech statków van Necka odbyło się w aurze wielkiego sukcesu odkrywców-pionierów i triumfu nad przeciwnościami pokonanymi w trakcie ekspedycji. Zawróciło w głowach bogactwem zdobyczy i wzbudziło pożądanie dalszych łupów, wzniecając entuzjazm dla organizowania następnych wypraw. Atmosferę podniecenia dobrze oddaje przedstawienie dymów powitalnych salutów oraz niezliczonych łodzi i żaglówek z tłumem wiwatujących amsterdamczyków. Trwa radosny, rozpasany festyn; na łódce po lewej stronie widzimy wesołe towarzystwo, z ludźmi rozbawionymi, pijanymi, wymiotującymi i sikającymi do wody. Ten rubaszny akcent wzmaga tylko – przez opozycję – uroczysty charakter głównej sceny: triumfu zawijających do portu statków admirała van Necka. Wiemy, że rozbrzmiewały wtedy dzwony wszystkich kościołów Amsterdamu, a wieża głównego naonczas kościoła, Oude Kerk, topograficzny symbol miasta, widoczna jest w sylwecie zabudowy na horyzoncie. Napis na zachowanej ramie obrazu podaje skróconą historię ekspedycji: „Dnia pierwszego maja 1598 roku *Mauritius*, *Hollant*, *Overijssel* i *Vrieslant* – cztery statki pożeglowały do Bantamu, by sprowadzić korzenie, i zaszczepiły tam też handel. I powróciły z bogactwami do przystani Amsterdamu w dniu 19 lipca 1599 roku".[651] Obraz musiał zostać zamówiony albo przez władze miasta, albo – jak na ogół przyjmują badacze – przez Compagnie de Verre, poprzedniczkę Kompanii Wschodnioindyjskiej, albo też przez samego admirała van der Necka, przywódcę wyprawy, czy może przez kupców – współwłaścicieli grupy czterech statków, którzy wzbogacili się na tej ekspedycji. Było to w każdym razie nader prestiżowe zlecenie o oficjalnym lub parainstytucjonalnym charakterze; miałoby go nawet, jeśli zamawiającym był admirał – człowiek wszak o randze osoby publicznej. Nie wiemy wprawdzie, jaką zapłatę uzyskał Vroom za ten obraz, ale musiała być spora, skoro 26 listopada tegoż roku Vroom pisał w liście do Hendricka de Maechta, właściciela manufaktury

tapiseryjnej w Middelburgu, swego ówczesnego praco-i zleceniodawcy, że nie opłaca mu się już projektować tapiserii, po tym jak malowanie obrazów stało się dlań bardziej zyskowne.[652]

Najokazalszym obrazem paradnego orszaku statków i wielkiego spektaklu portowego jest w twórczości Vrooma przedstawienie *Entrady Fryderyka V von der Pfalz i Elżbiety Stuart do Vlissingen 29 kwietnia 1613 roku* (1623, Haarlem, Frans Halsmuseum – il. 220).[653] Obraz ten – prawdziwie gigantyczny w skali innych dzieł Vrooma (203×409 cm) i stanowiący apogeum dokonań artysty w malarstwie marynistycznym – powstał najprawdopodobniej na zlecenie miasta Haarlem (choć nie można wykluczyć jako zleceniodawców stadhoudera księcia Maurycego lub Stanów Generalnych), zapewne od razu z przeznaczeniem do Prinsenhof, gdzie wisiał aż do momentu umieszczenia go we Frans Halsmuseum.[654]

220. Hendrick Vroom, *Uroczyste przybycie Fryderyka V von der Pfalz i Elżbiety Stuart do Vlissingen 29 kwietnia 1613 roku*, 1623, Frans Halsmuseum, Haarlem – **zob. tabl. 78**

Typ obrazu, ukazującego ceremonialne powitanie lub pożegnanie prominentnej osobistości w którymś porcie Republiki, rozpowszechniony w malarstwie i grafice holenderskiej, zapoczątkowany został przez pierwsze wizerunki tego właśnie wydarzenia – powitania książęco-królewskiej pary Fryderyka i Elżbiety. Fryderyk V (1596–1632), elektor Palatynatu Reńskiego w latach 1610–1620, był przez okamgnienie historii – od zimy 1619 (od 4 listopada) do zimy 1620 roku (do 8 listopada) – królem czeskim i stąd jego przydomek Zimowego Króla (*Winterkönig*).[655] Był wnukiem Wilhelma I Orańskiego (synem jego córki Luizy Juliany i elektora Fryderyka IV) i siostrzeńcem książąt-stadhouderów Maurycego i Fryderyka Henryka. W 1613 roku poślubił w Londynie córkę króla Jakuba I Stuarta, Elżbietę. Młoda para książęca udała się jeszcze w tym samym roku do Republiki, jej statek przybił do wybrzeży 29 kwietnia. Witano ich po królewsku, z wielką pompą, za czym kryły się dążenia Orańczyków do wzmocnienia politycznego aliansu z monarchią brytyjską. Uroczystość, w której wzięli udział przedstawiciele trzech głównych krajów protestanckich: angielska królewna, niemiecki elektor i książęta orańscy, rozumiana była jako triumf protestanckiego przymierza Republiki, Anglii i północnych Niemiec, które miało zapanować nad sceną polityczną Europy.

W takim też triumfalnym tonie przedstawia ów propagandowy spektakl Vroom. Po Zachodniej Skaldzie od lewej suną w paradnym szyku okręty brytyjskie, pod flagami z czerwonym krzyżem św. Jerzego na białym tle. W środku – okręt admiralski „Prince Royal" z królewskim herbem na grotmaszcie i z herbami księcia Walii, Henryka, oraz inicjałami monarszymi Jakuba I na rufie; na dziobie widnieje figura świętego Jerzego walczącego ze smokiem. Statek widoczny po prawej to „Anne Royal", noszący imię monarszej małżonki, Anny Duńskiej. Po lewej stronie, w rogu kompozycji, płynie „Lion" pod dowództwem Earla of Arundel. Wreszcie, w środku pierwszego planu, widać morski jacht z flagami Oranii i Holandii. Z jego to najprawdopodobniej

221. Jan van de Venne wg Adriaena van de Venne, *Przybycie Fryderyka V von der Pfalz i Elżbiety Stuart do Vlissingen 29 kwietnia 1613 roku*, miedzioryt, 1618

pokładu wita przybyłych (nie rozpoznawalny) książę Maurycy. Sześć towarzyszących jego jachtowi małych łodzi żaglowych wiezie, sądząc po heraldycznym oflagowaniu, reprezentantów prowincji Holandii i Zelandii, miast Vlissingen, Lejdy i Haarlemu, a ostatnią łódź w tym orszaku, w lewym dolnym skraju, „zaanektował" sam artysta, który na jej fladze złożył sygnaturę i datę, w ten symboliczny sposób przyłączając się osobiście do powitania, przy którym w rzeczywistości nie był obecny. W głębi rozpoznajemy jeszcze jeden wielki statek pod flagą zelandzką, zakotwiczony przed palisadą portowego mola. Celem statków jest umieszczone centralnie wejście do portu.

Vroom, nie będąc naocznym świadkiem wydarzenia, posługiwał się wcześniejszymi wzorcami. A że ta historyczna uroczystość wzbudziła wielkie emocje społeczne, to i ikonografia przybycia Fryderyka i Elżbiety do Republiki była wielce bogata (obrazy Adama Willaertsa, Cornelisa van Wieringena, Abrahama van Verwera).[656] Bezpośrednim źródłem dla Vrooma była wielkoformatowa (42,5×223 cm) rycina Jana van de Venne wg Adriaena van de Venne, wydana w 1618 roku (il. 221). Jej rozciągnięty fryzowo układ Vroom skomasował w bardziej zwartym kadrze. Zespolił konwencję „parady statków" i ich „portretu grupowego" z nowym, niedawno przezeń opracowanym typem pejzażu – sylwetowym „profilem" miasta z jego murami i fortyfikacjami bastionowymi, obserwowanego z wody, rzeki, redy, kanału lub zza tafli łąk i pól (patrz rozdz. III.2).

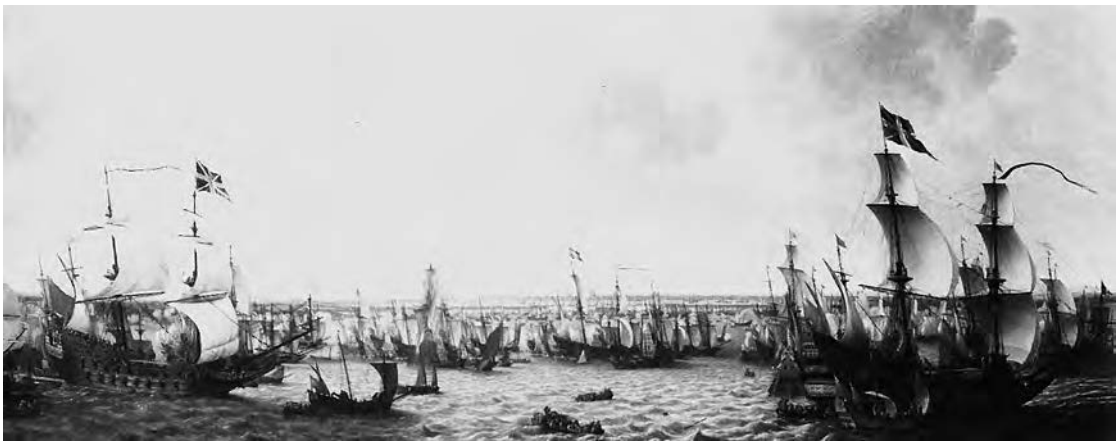
Zupełnie inny wariant „parady w porcie" przyjął Adriaen van de Venne (1589–1662) w obrazie z 1615 roku – *Uroczyste wypłynięcie statku z Middelburga* (Amsterdam, Rijksmuseum, 64×134 cm – il. 222). Nie wiemy, jakie wydarzenie historyczne zostało tu przedstawione: spekulowano, że może pożegnanie Elżbiety Stuart, późniejszej „zimowej" królowej czeskiej[657], albo odjazd sir Roberta Sidneya, Earla of Leicester w 1616 roku.[658] Data obrazu – 1615 – niedawno odsłonięta podczas konserwatorskich prac przygotowawczych do wystawy *The Glory of the Golden Age* (Rijksmuseum 2000)[659], wyklucza jednak takie rozpoznania zdarzenia. Środkiem kanału, prowadzącego od stoczni middelburskiego portu, płynie okręt wojenny „De Zeehont" (Pies morski, Uchatka) pod banderami Zelandii i Middelburga, ciągniony pod wiatr na linach przez konie. Pasażerowie pokonują ten odcinek drogi konno, wzdłuż kanału; towarzyszą im konno lub pieszo dygnitarze miejscy i eskorta. Statek po lewej to jacht księcia Maurycego, oznakowany flagami Oranii. Oddaje

222. Adriaen van de Venne, *Uroczyste wypłynięcie statku z Middelburga*, 1615, Rijksmuseum, Amsterdam **– zob. tabl. 79**

on salut pożegnalny na cześć odjeżdżającego. Po obu stronach kanału toczy się zwykłe życie podmiejskie. Grupki ludzi spieszących drogą na nasypie, po drugiej stronie kanału, przystają na chwilę, by popatrzeć na wydarzenie. Na polach i w ogrodach wre codzienna praca, kobiety zajmują się praniem odzieży, krowy pasą się na łąkach. Już przez tę rozbudowaną scenerię rodzajową i poprzez zaakcentowanie zmagań z przeciąganiem na linie statku przez kanał, odjęte zostały głównej scenie atrybuty ceremonialnej parady. Kompozycją rządzi „uciekająca" w głąb perspektywa, zatamowana na horyzoncie poziomą sylwetą miasta z wieżami ratusza i kościołów. Perspektywiczny skos, wyznaczający kierunek ruchu okrętów, zastąpił tu fryzowy porządek, znamienny dla typowych „parad statków". Przedstawienie wielu rodzajowych epizodów, wzajemnie nie powiązanych, ani nie mających związku z centralną uroczystością: rozgadanych grupek ludzkich, kawalkady jeźdźców oraz pieszych, poruszających się spacerowym tempem, przenosi akcent z ceremonii na anegdotyczność narracji, w sferę zdarzeń pospolitych. Niknie konwencja majestatycznego spektaklu, przyjęta przez Vrooma i innych autorów portowych entrad i parad. Scena historyczna przekształca się w rodzajową.

Jak widzieliśmy, w wielu „paradach" morskich Vroom i Adriaen van de Venne wprowadzili rozciągniętą horyzontalnie sylwetę miasta, jego „profil", widziany od strony portu. Stało się to najpierw – w nieśmiałym jeszcze, cząstkowym kadrze – w obrazach Vrooma: omawianym *Powrocie statków drugiej ekspedycji do Indii Wschodnich* z 1599 roku (tabl. 76) oraz w *Statkach na Ij przed Amsterdamem* z około 1608 (Amsterdams Historisch Museum). Potem – już w pełnym widoku horyzontalnym – w rycinie van de Venne'a z *Przybyciem Fryderyka V do Vlissingen* (1618) i w jego obrazie *Uroczyste wypłynięcie z Middelburga* (1615) oraz późnych dziełach Vrooma: *Przybyciu Fryderyka V i Elżbiety Stuart do Vlissingen* (1623) i *Widoku z Ij na port w Amsterdamie* (1630, Schleißheim, Staatsgalerie) (tabl. 77–79).[660] Schemat „profilu" miejskiego – już bez widoku portu, a z głębi lądu – rozwinął Vroom w dwóch *Widokach Delft* z lat 1615 i 1615–1617 (Delft, Het Prinsenhof), które stanowiły punkt odniesienia dla całego holenderskiego malarstwa widoków miejskich i źródło emulacji dla bodaj najsłynniejszego dzieła holenderskiego realizmu – *Widoku Delft* Vermeera. Tym jednak zajmiemy się w kolejnym rozdziale (III.2). Warto wszakże już tu odnotować, że bez uprzednich portowych profili Vrooma nie powstałoby arcydzieło Vermeera.

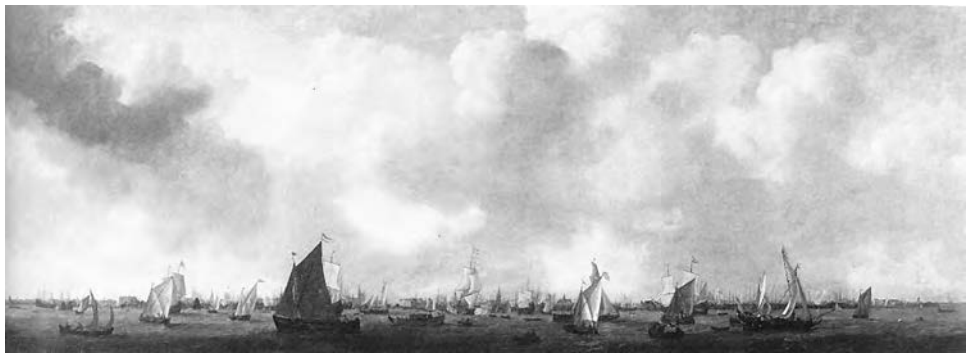
Podobną jak u Vrooma kompozycję setek statków zakotwiczonych na redzie, z wyeksponowaniem na pierwszym planie „portretów" dwóch z nich („Swiftsure" i „St. George") oraz odległy, ledwie rozpoznawalny widok miasta na horyzoncie połączył Abraham de Verwer w obrazie *Flota angielska na redzie przed La Rochelle w 1628 roku* (1637?, Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum; 155×387 cm – il. 223). Dzieło relacjonuje słynny epizod historii, ważny dla dziejów



223. Abraham de Verwer, *Flota angielska na redzie przed La Rochelle w 1628 roku*, 1637?, Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam

protestantyzmu, a drażliwy ze względu na udział w nim Republiki Niderlandów. La Rochelle pozostawała kluczową twierdzą protestantyzmu na strategicznej mapie Europy, opoką francuskich hugenotów. W walce królewskiego ministra, kardynała Richelieu z hugenotami, Republika stanęła, z cynicznie wykalkulowanych względów politycznych, po stronie katolickiej monarchii i księcia-kardynała. Wzbudziło to żarliwe protesty w Holandii, ogólnospołeczną dyskusję i powszechne oburzenie wobec oficjalnej polityki zagranicznej. Okręty holenderskie zostały w końcu wycofane z udziału w tej wojnie, ale poparcie dla Richelieu pozostało niechlubną kartą w dziejach Niderlandów. La Rochelle stanęła w wojnie francusko-angielskiej 1627 roku po stronie Brytyjczyków. W 1628 roku nastąpiło oblężenie miasta-twierdzy przez armię francuską. Interwencja floty angielskiej, ukazana na obrazie, okazała się bezskuteczna. Jak wiadomo, La Rochelle po zaciekłym oporze musiała się poddać, po czym nastąpiła przymusowa katolicyzacja miasta. Ta historia przypominała jako żywo dzieje oporu miast południowoniderlandzkich wobec Hiszpanów w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVI wieku, oporu równie bezskutecznego, jak bohaterskiego. Stąd zapewne temat obrazu Verwera, niewątpliwie mającego na celu gloryfikowanie działań strony protestanckiej przeciw katolickiej monarchii. Wielki format i konwencja kompozycyjna wskazują, że obraz musiał powstać na zamówienie, nie wiadomo, czy brytyjskie, czy holenderskie, a może dla francuskiego hugenoty-emigranta, jakich wielu napłynęło do Republiki po 1628 roku.[661]

Typ wizerunku portu pełnego statków, a z nim dalekiej sylwety miasta, wprowadzony przez Vrooma w obrazie z 1630 roku (tabl. 77), kontynuował Reinier Zeeman w dwóch *Widokach na Ij* z 1661 roku (Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum, 61×166 cm – il. 224; kol. Clerck of Penicuik pod Edynburgiem)[662]. W skrajnie rozciągniętej kompozycji, pod wielką czaszą chmurnego nieba rysuje się „profil" Amsterdamu, ledwie widoczny zza przesłony statków. Rozpoznajemy



224. Reinier Zeeman, *Widok na Ij i port w Amsterdamie*, 1661, Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam

jednak stocznie Admiralicji, 's Lands Zeemagazijn, Nieuwe Kerk, nowy ratusz na Dam, wieże innych kościołów. Malarska rejestracja ogromnej masy statków wszelkiego typu – rybackich, handlowych i wojskowych – daje swoisty przegląd jednostek pływających we flotach holenderskiej i cudzoziemskich, stając się prawdziwym katalogiem statków, okrętów, łodzi i jachtów. Oba obrazy dają wizję gigantycznego portu, którym w istocie był siedemnastowieczny Amsterdam, pierwsza wśród przystani ówczesnego świata. Dzieło Zeemana, tak jak wcześniejsze „profile portowe" Vrooma i późniejsze Willema van de Velde Młodszego, jest ostentacyjnym świadectwem poczucia sukcesu amsterdamczyków, wyrazem ich dumy narodowej i lokalno-patriotycznej.

Kwintesencją i kulminacją malarstwa „profilów portowych" jest wspaniały wizerunek *„De Gouden Leeuw" na Ij przed portem w Amsterdamie* z 1686 roku Willema van de Velde Młodszego (Amsterdams Historisch Museum; 179×316 cm – il. 225).[663] Na tle rysującej się na horyzoncie sylwety miasta, znów przesłoniętej plątaniną masztów, żagli

225. Willem van de Velde Mł., *„De Gouden Leeuw" na Ij przed portem w Amsterdamie*, 1686, Amsterdams Historisch Museum

i olinowania, widzimy wpływający właśnie na zatłoczoną redę potężny okręt wojenny. Ów „Złoty Lew" zbudowany został w 1666 dla Admiralicji Amsterdamu i zasłynął zwycięstwami w bitwach morskich. Jako jedyny prezentowany jest tu monumentalnie, z masztami sięgającymi wysokich partii nieba i chmur. Oświetlony złotawym blaskiem zachodzącego słońca, czyni wrażenie majestatyczne. Mimo wszystkich zmian w malarstwie marynistycznym drugiej połowy wieku, mimo barokowej swobody wirtuozerskiego pędzla i bogactwa światłocieniowych efektów i całej werwy malarskiej – obraz ten kontynuuje tradycję *Widoku Ij* Vrooma z 1630 roku dzięki precyzji w portretowaniu statków, zestawieniu rozległej tafli wody z „profilem" portu i sylwetą miasta, wreszcie – wyeksponowaniu bryły statku, będącego przedmiotem „portretu". Dzięki jednak nowym zabiegom kompozycyjnym – trzykrotnemu powiększeniu obszaru nieba, barokowemu poruszeniu chmur, obniżeniu punktu obserwacji do naturalnego poziomu widza, wyważeniu długiej linii horyzontu i pionowego akcentu, wyznaczanego przez maszty „Złotego Lwa" – van de Velde przekształca opisowy, rejestracyjny obraz Vrooma w malarską wizję prężnej siły i potęgi Admiralicji Amsterdamu i podległych jej instytucji. Takich, jak Opper-Commissarissen der Walen, rady zarządców doków portowych, z myślą o których, jako potencjalnych nabywcach, artysta zapewne wykonał swe dzieło, o ile oni sami nie zamówili tego obrazu (wisiał bowiem obok dwóch grupowych portretów nadkomisarzy w Schreierstoren, jednej z wież portowych, już w 1765 roku, jeśli nie wcześniej).

Poza morską „historią": marina rodzajowa. Diuny, plaże i nabrzeża

Hendrick Vroom stworzył repertuar oficjalnych typów marin. Jego formuły panoram bitew morskich, „portretów" statków, „parad" okrętów i „profili" miast portowych, podjęte przez pokolenie jego następców, składały się na oficjalną holenderską ikonosferę morza i portów. Wypełniały ją obrazy, powstające na zamówienia instytucji oraz osób publicznych i stanowiące rodzaj marynistycznej „historii". Tę konwencję powtarzali artyści kolejnych pokoleń od Cornelisa van Wieringena po Ludolfa Backhuysena. Vroom jednak zainicjował w malarstwie niderlandzkim także inną konwencję – już nie oficjalną, reprezentacyjno-gloryfikacyjną ani też dokumentacyjną. Stworzył mianowicie rodzajowy i malowniczy typ widoku wybrzeży, plaż i diun, do których przybijają rybackie statki. Nastąpiło to już w stosunkowo wczesnym okresie jego twórczości, na pewno przed 1604 rokiem. Karel van Mander chwali bowiem Vrooma w *Het Schilder-boeck* właśnie za umiejętność operowania w różnych rejestrach: tym wysokim – w portretowaniu statków oraz prezentowaniu bitew i ceremonii portowych, ale i w niższym – w przedstawianiu wybrzeży, rybaków i ich łodzi. Ten

226. Hendrick Vroom, *Wybrzeże pod Scheveningen*, 1623?, zb. pryw.

drugi typ mariny – pisze van Mander – przyniósł mu nie tylko sławę, ale i pieniądze.[664] Vroom, jak sugeruje van Mander, malował te przybrzeżne sceny masowo, sprzedając na wolnym rynku. Zachowało się, niestety, niewiele takich obrazów mistrza i to raczej późniejszych (najwcześniejszy przykład pochodzi z 1607 roku[665]), ale zaiste musiały być popularne, bo gatunek ten podjęty został wcześnie przez kolejnych malarzy haarlemskich, van Wieringena czy Cornelisa Verbeecka, a także mistrzów z innych miast holenderskich. Nadmorskie plaże Vrooma i jego następców – proste, małe i szybko malowane obrazki, takie jak *Wybrzeże pod Scheveningen* (zb. pryw. – il. 226)[666] – stoją u początku „malarstwa zwyczajności", jakie w zakresie rodzajowej mariny rozwiną: Jan Porcellis około 1620 roku, a po 1640 Simon de Vlieger oraz Jan van Goyen, po nich zaś, około 1650, Jan van de Cappelle. Rodzi się nowa, „szybka" technika malarska – *de snelle techniek*. Polega ona na bardzo ograniczonym, tanim zestawie barwników i pigmentów, na płaskim, szorstkim i szerokim kładzeniu plam farby *alla prima*, na stosowaniu cienkich warstw malarskich, na wyborze małych i malutkich formatów.[667] Jest opłacalna, bo zasadza się na masowej produkcji obrazków – podobnych do siebie, nieskomplikowanych tematycznie, ukazujących kilka prostych motywów. Mały koszt wkładany w wytworzenie takich obrazków przynosi duży zysk dzięki masowej ich produkcji. Ten tryb działania warsztatowego wypełniać miał okresy pomiędzy ważnymi zleceniami na duże obrazy. Tak było na przykład z Adamem Willaertsem z Utrechtu (1577–1664), który – poza obrazami wielkimi, jak *Brzeg Mozy pod Den Briel* z portretem patrycjuszowskiej rodziny (175×386 cm, 1633, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen)[668], i poza średnioformatowymi przedstawieniami malowniczych burz nadmorskich[669] – produkował liczne małe widoki wybrzeży oraz przedstawienia budowy statków i łodzi (il. 227).

227. Adam Willaerts, *Stocznia*, zb. pryw.

To zatem Vroom, a potem jego syn Cornelis i ich bezpośredni następcy rozpowszechnili gatunek mariny, alternatywny wobec wielkich i precyzyjnych „historii morskich". Stało się to znacznie wcześniej, niż *snelle techniek* zastosują malarze nadmorskiego pejzażu: Porcellis, de Vlieger czy van Goyen. Warto dostrzec ten fakt wbrew utartemu w literaturze przedmiotu poglądowi, sytuującemu powstanie „szybkiej maniery" dopiero w połowie lat dwudziestych XVII wieku.[670] W rzeczywistości zrodziła się ona już w pierwszych latach stulecia – a więc równolegle z precyzyjnym, bogatym stylem ówczesnych marin czy pejzaży – jako konieczny sposób zarabiania pieniędzy poza pracami zleconymi. To bardzo ważna konstatacja, bo przeczy ostatnio rozpowszechnionej tezie (zwłaszcza przez Jonathana I. Israela) o ścisłym związku między fazami koniunktur i kryzysów w gospodarce Niderlandów a formułami sztuki.

Snelle techniek – „szybka maniera": inwencja artystyczna i wytwór nowego gustu, pomysł na poszerzenie rynku sztuki czy rezultat kryzysu gospodarczego?

John Michael Montias, Marten Jan Bok i Michael North uznali „szybką manierę" za próbę poszerzenia rynku, za specjalną ofertę dla klientów, mającą funkcjonować obok systemu zleceń oficjalnych i prywatnych. Szybka technika malarska miała być wytworem wolnego rynku sztuki w ówczesnej Holandii, tj. latach dwudziestych i trzydziestych, i sposobem na jego zapełnienie. Nowy typ obrazu sprzedawał się łatwo, bo był tani. Zarazem wytwarzał popyt, bo, masowo produkowany, generował modę na „rzecz prostą, ale wyrafinowaną malarsko".[671]

Jonathan I. Israel natomiast powstanie *snelle techniek* wiąże ściśle z kryzysem ekonomicznym, jaki nastąpił w Niderlandach północnych po wygaśnięciu rozejmu z Hiszpanią w 1621 roku, wprowadzeniu przez nią embarga na produkty holenderskie w handlu światowym, załamaniu się (a przynajmniej ograniczeniu) wolnego holenderskiego handlu zamorskiego, wreszcie załamaniem się handlu śledziami i drewnem w rejonie bałtyckim.[672] Według Israela, nowe formy sztuki: „szybka technika", redukcja drogich barwników i pigmentów, zubożenie zakresu oficjalnych zamówień oraz rozwój wolnego rynku, opartego na zasadzie „tanio a dużo" – były bezpośrednim wynikiem kryzysu.

Teza o drastycznym załamaniu się rynku zleceń w latach dwudziestych i początku lat trzydziestych jest jednak wątpliwa. W przypadku malarstwa marynistycznego, a więc ściśle związanego z żeglugą i handlem morskim, które znalazły się właśnie w kryzysie, wyliczyć można znaczną liczbę ważnych zamówień na duże i bardzo duże obrazy. Dowodzi tego następujące zestawienie:

1621 *Bitwa pod Gibraltarem* Cornelisa van Wieringena, wersja próbna (Amsterdam, Rijksmuseum);

1622 *Wypłynięcie palatyna Fryderyka V na pokładzie „Prince Royal" z Dover* Adama Willaertsa (Greenwich, National Maritime Museum); *Bitwa pod Gibraltarem* van Wieringena, „modello" (Haga, Galerie Hoogsteder); *Bitwa pod Gibraltarem* van Wieringena, wersja ostateczna, (Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum);

1623 *Przybycie palatyna Fryderyka V do Vlissingen* Vrooma (Haarlem, Frans Halsmuseum); *Wypłynięcie palatyna Fryderyka V na pokładzie „Prince Royal" z Dover* Adama Willaertsa (Royal Collection); *Przybycie palatyna Fryderyka V do Vlissingen* Adama Willaertsa (National Maritime Museum, Greenwich); *Przybycie palatyna Fryderyka V do Vlissingen* Adama Willaertsa (Londyn, zb. Peter Tillou);

1628 *Przybycie palatyna Fryderyka V do Vlissingen* van Wieringena (Haarlem, Frans Halsmuseum); *Zdobycie Damietty* van Wieringena (Haarlem, Frans Halsmuseum);

1629 *Bitwa na Haarlemmermeer* Vrooma (Amsterdam, Rijksmuseum); *Zdobycie Damietty* tapiseria wg projektu van Wieringena (ratusz w Haarlemie);

1630 *Widok Ij u wejścia do portu Amsterdamu* Vrooma (Schleißheim);

1633 *Moza pod Den Bril* Adama Willaertsa (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen);

1637 *Flota brytyjska pod La Rochelle* Abrahama de Verwera (Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum).

Liczba tych zamówień i ich skala wyraźnie przekracza oficjalne zlecenia z poprzedniego okresu. Poza tym ich zasięg stał się większy, objął różnych artystów, podczas gdy w latach ok. 1600–1615 publiczne zlecenia zdają się być zmonopolizowane przez Vrooma (*Powrót statków drugiej ekspedycji do Indii Wschodnich* 1599, rycina *Lądowanie na Philippine* ok. 1600, cykl tapiserii middelburskich z 1595–1602, *Amsterdamska flotylla handlowa w cieśninie Sund* 1614?, dwa panoramiczne „profile" Delft z 1615–1617), a jedyne znaczne zamówienie przypadło Adriaenowi van de Venne (*Wypłynięcie z Middelburga* 1615). To, co wiemy z archiwaliów i na podstawie zachowanych obiektów, wskazuje na następujące momenty nasilenia zleceń na duże mariny: najpierw ok. 1600 i potem ok. 1614–1615 pojawia się kilka ważnych zamówień, a dopiero (i właśnie!) od 1621 roku obserwujemy większą ciągłość w rytmie takich kontraktów. Ten rytm zostanie utrzymany przez lata czterdzieste i wzmocni się jeszcze w drugiej połowie wieku, w okresie wojen z Anglią (i to mimo kolejnego kryzysu!). Wykazuje to choćby pobieżny przegląd ówczesnych zleceń na duże mariny: począwszy od *Bitwy holendersko–hiszpańskiej u morskiego nabrzeża* Abrahama Willaertsa (1641, Kopenhaga) czy *Wejścia Jachtu Stanowego na redę Oude Hoofpoort w Rotterdamie* Simona de Vliegera (1642, Ermitaż), przez *Bitwę pod Ter Heijde w 1653 roku* Jana Abrahamsz.'a Beerstratena (ok. 1653/1654, Mannheim, Reiss-Museum) i tegoż *Bitwę w zatoce Sund w 1658 roku* (ok. 1658/1660, Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum) czy *Bitwę pod Livorno w 1653 roku* Reiniera Zeemana (ok. 1653/1654, Amsterdam, Rijksmuseum), po, na przykład, *Przejęcie angielskiego okrętu admiralskiego „Royal Charles" w 1667 roku* Jeronimusa van Diesta (1667/1668?, Amsterdam, Rijksmuseum), *Flotę pod Den Helder* Hendricka Dubbelsa (ok. 1666, Amsterdams Historisch Museum), czy *Bitwę na Zuiderzee pod Hoorn w 1573 roku* Jana Theunisz.'a Blanckerhoffa (1668, Hoorn, Statenlogement) oraz liczne dzieła Ludolfa Backhuysena: *Zawinięcie floty z okrętem „Hollandia" do Landsdiep w 1665 roku* (Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum), *Bitwę Czterodniową 11–14 czerwca 1666* (Kopenhaga, Statens Museum

for Kunst), *Flotę z okrętem flagowym admirała de Ruytera „De Delftland" 18 sierpnia 1665* (1671, Emden, Ostfriesisch Landesmuseum), *Okręt „Brielle" na Mozie przed Rotterdamem* (1689, Amsterdam, Rijksmuseum), by zamknąć to wyliczenie na wielkich i znanych obrazach Willema van de Velde Młodszego: wspomnianym *„De Gouden Leeuw" na Ij przed portem w Amsterdamie* (1686, Amsterdams Historisch Museum) i *Bitwie przy Texel 21 sierpnia 1673* (1687, Greenwich, National Maritime Museum). Można by tu dodać jeszcze wiele przykładów z twórczości Lievena Verschuiera, Abrahama Storcka, Jana Claesz.'a Rietschoofa, Wigerusa Vitringi i innych mistrzów.[673]

Można więc stwierdzić, że kryzys polityczny i wznowienie wojny z Hiszpanią w 1621 roku wcale nie osłabił, a raczej odwrotnie, wzmocnił potrzebę propagowania i ostentacji siły morskiej Republiki poprzez zamawianie nowych, dużych obrazów marynistycznych. Podobny wpływ na podtrzymanie tego gatunku mogły mieć wojny z Anglią i ustawiczne zmagania z piratami z Dunkierki.

Wydaje się przeto, że bardziej sensownym kierunkiem interpretacji byłoby traktowanie „szybkiej maniery" jako szczególnego konceptu, inwencji artystycznej, pomysłu na nowy typ obrazu, mający cieszyć widza *novitas* i ekscytować go wirtuozerią osiągniętą tak znikomymi środkami – na miarę starożytnego Apellesa, malującego czterema ledwie barwami (Pliniusz).[674] Motywacje podejmowania tej „Apellesowej inwencji" bywały jednak u poszczególnych twórców różne, zależne od ich sytuacji społecznej czy finansowej, acz zawsze stanowiły świadomą strategię w budowaniu kariery.

Nowy typ mariny jako małego, nieskomplikowanego i prosto malowanego obrazka był przy tym, jak widzieliśmy, tylko dodatkowym uzupełnieniem produkcji, a nie zastępnikiem, wypełnieniem luki na rynku sztuki. Jak przebiegała produkcja takich obrazków, pokazują przykłady działalności Jana i Juliusa Porcellisa, Simona de Vliegera, Jana van Goyena i Jana van de Cappelle.

Porcellis, de Vlieger, van Goyen, van de Cappelle

Jan Porcellis (przed 1584–1632)[675] był synem kapitana gandawskiego Jana Pourchelles'a (znów morski trop w biografiach malarzy marin), który wziąwszy udział w powstaniu antyhiszpańskim, zbiegł z Gandawy po jej zajęciu przez księcia de Parma w 1584 roku. Porcellis szukał zaczepienia w różnych miejscach: w Londynie, Middelburgu, Rotterdamie. Kariera malarza nie była dlań łatwa. W Rotterdamie narobił długów, których nie mógł spłacić, toteż przeniósł się, a właściwie zbiegł, do Antwerpii. A więc wrócił do ojczystej Flandrii, licząc, mimo iż protestant, że w bogatym mieście o silnej tradycji malarskiej i żywym środowisku artystycznym, łatwiej znajdzie zbyt na swe obrazy. To ważny moment w dziejach malarstwa marynistycznego. Porcellis zaczął

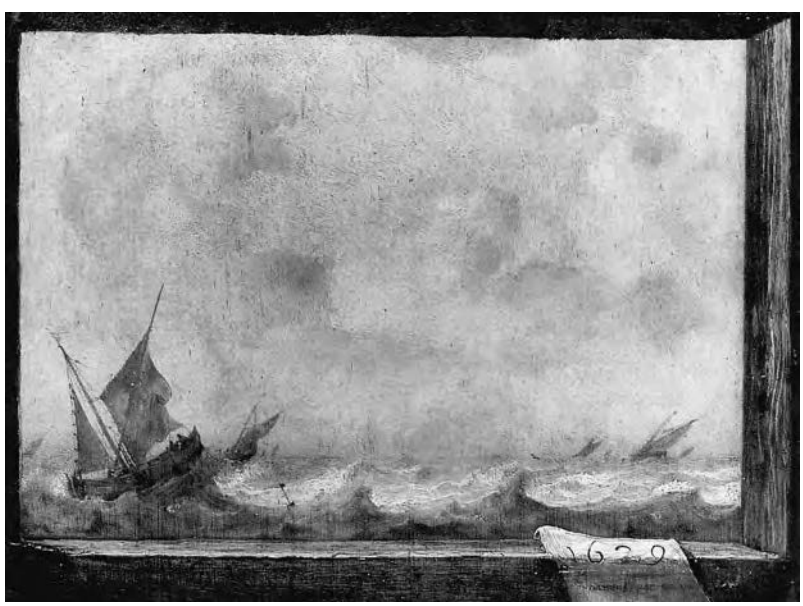
bowiem – zapewne w latach 1615–1620 – tworzyć swe tanie, proste mariny wcale nie w Holandii, lecz na Południu, a więc poza granicami holenderskiego rynku. Zważmy też moment czasowy. Był to jeszcze czas pokoju między Hiszpanią a Republiką. Porcellisowe małe obrazki nie były zatem wcale wytworami kryzysowej sytuacji w Holandii po 1621 roku. Ten rodzaj twórczości wynikł z najprostszej życiowej konieczności Porcellisa, z braku zamówień, co było konsekwencją niemożności zakorzenienia się w którymkolwiek z miast. Uciekł się do gatunku, wcześniej już stosowanego przez Vrooma, do wytwórczości czysto zarobkowej, podejmowanej z przymusu życiowego. Nie była to wcale „inwencja" ekonomiczna, jak to chcieli widzieć Montias, Bok czy North. Ale na pewno podjęcie tej formuły „ubogiego" obrazu było świadomym wyborem: próbą zrobienia kariery w Antwerpii przez zaszczepienie tu północnej, holenderskiej nowinki artystycznej.

Porcellis miał wtedy na utrzymaniu, poza żoną Jacquemintje, co najmniej trójkę dzieci. W lipcu 1615 roku Porcellis zawarł kontrakt z handlarzem obrazów Adriaenem Delenem, w którym zobowiązał się w ciągu 20 tygodni dostarczyć mu 40 desek z przedstawieniem statków na wodzie („met diverse schepen en wateren"). Dostał na poczet tej pracy 32 *f* (guldenów) i otrzymywać miał tygodniowo pensję 15 *f*. Delen sprzedawać miał te obrazki na rynku Vrijdagsmarkt (Rynku świątecznym – a więc na jarmarkach) w Antwerpii i na targach w innych miastach, a zarobek miał być dzielony po równo między wykonawcę a sprzedawcę. Przy tym Porcellis ponosił koszty materiałów; spłacił je Delenowi sumą 40 *f* za farby i 160 *f* za deski. Nie przetrwały obrazy Porcellisa z tego czasu, z lat przed 1620, ale kwoty określone w kontrakcie świadczą jawnie o tym, że chodziło o produkcję tanich obrazków. Dopiero w 1617 roku Porcellis przyjęty został do antwerpskiego cechu św. Łukasza (późno, bo w wieku co najmniej 33 lat) i od tego momentu zyskał prawo samodzielnej sprzedaży obrazów. Po wznowieniu wojny holendersko-hiszpańskiej w 1621, Porcellis przeniósł się w 1622 do Haarlemu. Osiadł zatem w mieście renomowanych już marynistów, Hendricka Vrooma, van Wieringena, Cornelisa Verbeecka. Tam jego działalność poszerzyła ofertę małych marin produkowanych na wolny rynek – przypomnijmy: istniejącą tam już uprzednio, od wczesnego okresu twórczości Vrooma. A jednak jego dzieła wyróżniały się na tle innych, zwano je *graeuwtjes*, dosł. „szarzynkami", „szarymi obrazkami". Porcellis bowiem konsekwentnie porzucił jakiekolwiek akcenty barwne, redukując paletę do szarości i tonów brunatnych. Zyskał dobrą opinię, chwalił go, na przykład, Samuel van Ampsing w *Beschrijvinge en Lof der Stad Haerlem* – opisie i kronice miasta (1628). *Graeuwtjes* cieszyły się powodzeniem, stanowiąc odpowiednik popularnych rycin pejzażowych z widokami nabrzeży, diun, rybackich wsi; on sam zresztą projektowal takie ryciny (seria 20 miedziorytów *Verscheyden Stranden en water gezichten*). Po przeniesieniu się do Amsterdamu w 1624 roku kon-

tynuował tę twórczość w obu „szarych" mediach – malownych *graeuwtjes* i rycinach. W 1627 roku najwybitniejszy ówczesny wydawca i grafik amsterdamski, Claes Jansz. Visscher, wydał serię dwunastu rycin według projektów Porcellisa pt. *Icones Variarium Navium Hollandicarum* (Wizerunki różnych statków holenderskich).

Z konieczności Porcellis uczynił cnotę. Prowadząc niemal wędrowny tryb życia (w Amsterdamie też nie zagrzał miejsca, wyniósł się z niego już w 1626, zamieszkał na krótko w mieścinie Voorburg pod Hagą, a potem w Zoeterwoude pod Lejdą), nie miał szans na otrzymywanie oficjalnych zleceń i żył z produkcji wolnorynkowej – mało- i średnioformatowych obrazów i projektów rycin. Z metody działania, dawniej uznanej za malarstwo niższe, ubogie, uczynił przedmiot podziwu. Podziwu dla wirtuozerii artystycznej przy skromności użytych środków. Słowem, spełniał Pliniuszowy wzorzec Apellesa i jego ograniczonej palety. Zapewne ostentacją owej wirtuozerii miał być obraz z 1629 roku w Monachium (Alte Pinakothek) – marynistyczne *trompe-l'oeil* z iluzyjną ramą i kartką papieru z wypisaną na niej sygnaturą i datą, manifestujący dumę ze sprawnego łudzenia widzów naturalizmem prostego widoku, który jako obraz jest jednak wytworem wielce „sztucznego" kunsztu (il. 228).[676] Twórczość Porcellisa zyskała uznanie szerokiej publiczności, ale też elity. Constantijn Huygens pisał w swej autobiografii, że wyżej ceni Porcellisa od sławnego Vrooma. Nie bez znaczenia jest też fakt, że obrazy Porcellisa mieli w swych domach Rubens, Rembrandt, Allaert van Everdingen i Jan van de Cappelle.

Porcellis osiągnął dzięki swej pracowitości i produktywności zupełnie przyzwoity majątek. W 1626 roku mógł kupić sobie za 435 *f* sad



228. Jan Porcellis, *Statek na wzburzonym morzu*, 1626, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

w Zoeterwoude. Do zarobków z wytwarzania obrazów doszedł w tym samym roku spadek po matce drugiej jego żony, Janneke Flessiers, z którego kupił za 4000 *f* wielki dom w Hadze; w 1627 nabył jeszcze, za około 1275 *f*, dwie parcele w Zoeterwoude, a w 1629, od Jana van Goyena, za 1200 *f*, dom przy St. Pieterskerkstraat w Lejdzie. W tymże roku przekazał żonie wszelkie pełnomocnictwa w prowadzeniu interesów i zarządzaniu majątkiem, sam zajmując się wyłącznie produkcją obrazów. Po Porcellisie konwencję jednotonalnych, „szarych" marin podjęli jego syn Julius (ok. 1610–1654) i szwagier Hendrick van Anthoniessen (1605–1656), a przede wszystkim Simon de Vlieger.

229. Simon de Vlieger, *Połów śledzi*, ok. 1649–1650, Maritiem Museum 'Prins Hendrik', Rotterdam – **zob. tabl. 80**

Przykład Simona de Vliegera (1600/1601–1653)[677] uzmysławia, jak kruche są zastarzałe w historii sztuki stereotypowe podziały i kategoryzacje: malarze wielkich oficjalnych marin *versus* malarze prostych, rodzajowych widoków nadmorskich wykonanych w *snelle techniek* (il. 229). Poza przypadkiem Porcellisa nie było bowiem tak, wbrew potocznemu wyobrażeniu, że specjalista od tego drugiego genre'u marynistycznego nie podejmował już innego trybu produkcji obrazów. Prace Johna Michaela Montiasa, Martena J. Boka czy Michaela Northa oraz Jonathana I. Israela o społecznym funkcjonowaniu artystów holenderskich utrwaliły wyobrażenie, jakoby malarze tacy jak de Vlieger czy van Goyen skupili się wyłącznie na szybkiej produkcji tanich obrazków w masowej ilości. Nie był to wszakże dla nich jedyny sposób wytwarzania dzieł. Van Goyen, na przykład, wykonał na oficjalne zlecenia w latach 1641–1651 cały szereg wielkoformatowych, ba! – monumentalnych pejzaży, wprawdzie nie marin, lecz widoków miast[678]. Znalazły się wśród nich słynny *Widok Nijmegen z zamkiem Valkhof* (1641, Museum Commanderie van St. Jans, Nijmegen) czy kolosalny *Widok Hagi* (170 x 438 cm, 1651, Haags Historisch Museum – il. 244).[679] W tym pierwszym, mimo wielkiego formatu (154×258 cm), zastosował van Goyen „szybką", monochromatyczną technikę, w drugim – zupełnie od niej odszedł. Podobnie bywało w przypadku de Vliegera.

W 1634 roku de Vlieger przeniósł się z Rotterdamu do Delft, tu wstąpił do cechu św. Łukasza. By utrzymać rodzinę, móc wynajmować spory dom (najpierw „De Kranenburch", potem „De Houttuyn"), a nie roztrwonić rodzinnego spadku, jaki otrzymał jeszcze w Rotterdamie w 1634 roku, zdecydował się na podpisanie stałego kontraktu z antykwariuszem i zamożnym handlarzem obrazów Crijnem H. Volmarijnem. Nastąpiło to w 1637 roku. Za pieniądze Volmarijna – 900 *f* – kupił nowy dom, tym razem w Rotterdamie (w którym zresztą nie zamieszkał). Zobowiązał się spłacać dług od 1 stycznia 1638 roku poprzez dostarczanie wierzycielowi co miesiąc jednego obrazu o wartości 31 *f* („een groot soort", tj. dużego formatu) lub dwóch mniejszych: o wartości 18 *f* („seven-stuiverspaneel") i 13 *f* („een seewaterpaneel" – standardowego

małego formatu „marinowego"). Miały to być obrazy „tak dobre jak te, które wykonuje na co dzień dla innych ludzi".[680] Volmarijn zyskiwał przez to trwały dopływ towaru w prowadzonym przez siebie handlu. Taka standaryzacja produkcji de Vliegera uznana została za dowód popytu na szybko malowane obrazki tego artysty (co owszem, jest słuszną tezą), ale też (i tu już niesłusznie!) za instrument „sterującego" rynkiem i wytwórcami obrazów antykwariusza, instrument wymuszenia ciągłej produkcji obrazów w jednym rodzaju – owych prostych, tanich marin i pejzaży nadmorskich de Vliegera; za narzędzie zamknięcia jego produkcji w tym jednym standardzie, jednej formule. Wreszcie – za przykład funkcjonowania artysty poza kręgiem zleceń na pojedyncze obrazy, wynajęcia go do wyspecjalizowanej produkcji i tym samym zawładnięcia wycinkiem wolnego rynku sztuki. Trzeba sobie jednak jasno zdawać sprawę z tego, że ten tryb wytwarzania dzieł był dla de Vliegera pobocznym, drugim sposobem zarobkowania, obok normalnej produkcji do wolnej sprzedaży, dla nieokreślonych, potencjalnych klientów. Po drugie, co ważniejsze, de Vlieger nie zrezygnował bynajmniej z tworzenia na zlecenia i z aspiracji do pozyskiwania prestiżowych zamówień na duże obrazy. Do tej kategorii należały zapewne już wczesne jego obrazy z *Chrystusem i uczniami w czasie burzy na jeziorze Genezaret* (wersja z 1637, Getynga, Universität, 94,5×101 cm; wersja z ok. 1637–1638, Oakly Park, Shropshire, Coll. Earl of Plymouth, 118,5×167,5 cm; wersja z ok. 1640, Melk, opactwo benedyktynów) – pełne barokowego patosu i wigoru biblijno-marynistyczne historie, nawiązujące do obrazu Rembrandta z 1633 roku (dawniej Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) i ryciny Maertena de Vosa.[681] Powściągliwy kolorystycznie, ale malowany z niebywałą precyzją i znaczny w formacie (161,5×257,5 cm) jest obraz *Wpłynięcie Jachtu Stanowego pod flagą Oranii na redę Oude Hoofdpoort na Mozie przed Rotterdamem* z 1642 roku (Petersburg, Ermitaż) – dokument ceremonialnego wydarzenia, powstały niewątpliwie na oficjalne zlecenie.[682] Efektem specjalnego zlecenia musiał być też, mniej okazały rozmiarem, ale bogaty malarsko obraz z 1649 roku *Książę Fryderyk Henryk, stadhouder Niderlandów, opuszczający pokład Jachtu Stanowego w porcie w Dordrechcie w 1646 roku* (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum).[683] Na zamówienie malował de Vlieger liczne inne „parady portowe" (Wiedeń, Akademie; Budapeszt, Cambridge, Schwerin).[684] Biografia artysty dostarcza wiedzy o wielkiej liczbie podejmowanych przezeń ważnych i nader korzystnych finansowo zleceń oficjalnych i prywatnych: na dekorację entrady francuskiej królowej-matki Marii Medycejskiej do Amsterdamu (1638), na nieznane dzieła dla słynnego antykwariusza Hendricka van Uylenburgha (1640), na projekty tapiserii dla Izby Burmistrzów w Haarlemie za przyzwoite wynagrodzenie w wysokości 700 *f* (1640–1641), na sceny z historii Dawida, dekorujące skrzydła prospektu organowego w St. Laurentkerk w Rotterdamie za całe 2000 *f*

(1642–1645), na projekt wielkiego witraża w południowym ramieniu transeptu w Nieuwe Kerk w Amsterdamie, ukazującego *Cesarza Maksymiliana I nadającego herbowi Amsterdamu koronę cesarską* (1648), wykonany za fenomenalną zapłatę 6250 *f* (!). Wszystkie te fakty nie pozwalają zamknąć twórczości i pozycji de Vliegera w ciasnym pojęciu skromnego malarza prostych marin, masowego producenta tanich obrazków.

230. Simon de Vlieger, *Statki zakotwiczone przy skalistym wybrzeżu*, ok. 1642–1643, National Maritime Museum, Greenwich – **zob. tabl. 81**

Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na to, że monochromatyczność sama w sobie nie była u de Vliegera zawsze i koniecznie związana z taniością, małym formatem i szybkim, szorstkim wykonaniem. Była dlań świadomie przyjętą konwencją, sprawą gustu, kwestią wyboru artystycznego, a nie wymuszonej oszczędności, co dokumentuje obraz *Statki zakotwiczone przy skalistym wybrzeżu* z około 1642–1643 roku (Greenwich, National Maritime Museum – il. 230): wcale niemały (56×108 cm) i, co więcej, malowany z wielką precyzją, na miarę najbardziej dokładnych marin Vrooma, a w oddaniu skał – na miarę Roelanta Saverya.[685]

231. Jan van Goyen, *Łodzie i statki na wybrzeżu z nadchodzącą burzą*, Groninger Museum, Groningen – **zob. tabl. 82**

Fenomen monochromatycznej, „szybkiej" maniery w twórczości Jana van Goyena (1596–1656), występujący już od 1631, a wyrazisty szczególnie po 1638/1641 roku (il. 231), także nie daje się wyjaśnić wyłącznie względami ekonomicznymi.[686] Od 1627 roku van Goyen prowadził najpierw w Lejdzie, a potem w Hadze niezwykle ożywione interesy w handlu nieruchomościami: kupował domy, posesje, place, ogrody i wynajmował je – raz z zyskiem, raz ze stratą. W 1637 roku kupił też za 1843 guldeny wielką partię cebulek tulipanowych z nadzieją niebotycznego zysku, jak się miało okazać – płonną w związku z krachem giełdy tulipanowej. Był prężnym handlarzem sztuką. Niepowodzenia w handlu domami i gruntami oraz cebulkami kwiatowymi nie powodowały zaprzestania biznesowej aktywności van Goyena. Nawet po zadłużeniu hipoteki swego haskiego domu na Singelgracht w 1641 roku kupił grunt na Nieuwe Molenstraat, by budować tam do 1646 domy pod wynajem. Po wymuszonej wyprzedaży swych obrazów na licytacji w 1647 roku rzucił się znowu w 1649 w inwestowanie w dwa nowe domy do wynajmowania. Jeszcze w 1650 budował kolejne dwa na Prisengracht. Po następnych wyprzedażach i licytacjach obrazów na pokrycie długów w 1652 i 1654, kupił w 1654 nowy dom dla siebie i rodziny na Wagenstraat. I choć umierając w 1656 roku, pozostawił długi na łączną – niebotyczną! – sumę rzędu 18000 guldenów, pozostawił zarazem pokrycie na nie w dziełach sztuki i siedmiu domach (na Wagenstraat, Prinsengracht, Dunne Bierkade, Nieuwe Molstraat, których zlicytowanie dało 17425 guldenów). Obrotność tego rzutkiego człowieka interesu, śmiałego inwestora i ryzykanta godna jest zaiste podziwu, choć niczego nie przyniosła rodzinie po jego śmierci. Nie było więc wcale

tak, że van Goyen – mimo swych ustawicznie zaciąganych długów – był człekiem ubogim. A już na pewno się za takiego nie uważał, pochłonięty stale zarabianiem i traceniem pieniędzy. Malowanie „biednych" obrazków nie było dlań zatem koniecznością. Musiało więc być świadomym wyborem, obraną strategią artystyczną. Świadczy o tym wysoka renoma jego twórczości. Constantijn Huygens w swej autobiografii sławił go w gronie najzacniejszych, jego zdaniem, mistrzów pejzażu: Jana Wildensa z Antwerpii i Holendrów Esaiasa van de Velde, Cornelisa van Poelenburcha oraz Mosesa van Wttenbroecka. Humanista i burmistrz Lejdy Jan Orlers w *Beschrijvinge der Stad Leyden* (w drugim wydaniu z 1641 roku) przyznał mu całą stronicę pochwał, charakteryzując go jako jednego z *cunstichste lantschap-schilders* (najbardziej wirtuozerskich mistrzów pejzażu) i podkreślał, że jego obrazy „wielce były cenione przez wszystkich amatorów sztuki." Potwierdza to przegląd inwentarzy majątkowych domostw holenderskich. W inwentarzach z Lejdy van Goyen jest nazwiskiem najczęściej podawanym pośród malarzy, w inwentarzach delfckich zajmuje pod tym względem dziesiątą pozycję, w Amsterdamie jest w pierwszej dziesiątce, w Haarlemie znajduje się na trzeciej pozycji, w Hadze również mieści się w czołówce najpopularniejszych malarzy.

Najpewniej miał zatem rację Samuel van Hoogstraten twierdząc, że wielu artystów obrało formułę szybkiej i taniej produkcji obrazów nie tyle dla zysku, ile dla zdobycia sławy pośród amatorów sztuki, i podkreślając w opisie techniki van Goyena świadomą rywalizację (*wedstrijd*) z inwencjami Porcellisa i Knipbergena – a więc mistrzami jednotonalnych, szarych lub brunatnych pejzaży i marin. Hoogstraten uważa, że istotą maestrii takich malarzy, zwłaszcza van Goyena, było zapanowanie nad „chaosem naturalnych barw" i wydobycie wirtuozerią pędzla i pewnością ręki prawdziwego, ukrytego pod tym chaosem ładu świata.[687] Ograniczenie palety i skromna technika tym bardziej świadczyły o owej wirtuozerii, przywołując wspomniany wzorzec Apellesa u Pliniusza, a także powszechnie znany model dworskiej, wytwornej nonszalancji z piśmiennictwa manierystycznego (*sprezzatura* Baldassara Castigliona): owego wrażenia łatwej kunsztowności, tym większej, im większe trudności techniczne pokonującej.

Tezy badaczy o czysto ekonomicznym uwarunkowaniu *snelle techniek* wydają się wątpliwe także w odniesieniu do twórczości Jana van de Cappelle (1626–1679), amsterdamskiego malarza, rysownika i rytownika.[688] Kto jak kto, ale ten akurat artysta poddawać się nie musiał dyktatowi oszczędności w trybie pracy i produkcji. Należał bowiem do zamożnej elity amsterdamskiej jako kupiec, handlarz dziełami sztuki i wybitny kolekcjoner. Jego pierwszym zawodem była profesja zaliczana do wyżej (czasem najwyżej) dochodowych w skali zamożności

ówczesnego mieszczaństwa – profesja niemal lub całkiem patrycjuszowska. Jego kolekcja była naówczas prawdziwie imponująca. Miał około 200 obrazów flamandzkich i holenderskich oraz ponad 600 rysunków. Były wśród nich dzieła Hendricka Avercampa, Adama Elsheimera, Allaerta van Everdingena, Jana van Goyena, Fransa Halsa, Pietera de Molijna, Rembrandta i Rubensa, Pietera van Santvoorta, Herculesa Segersa, Hermana van Swanevelta, Jana i Esaiasa van de Velde, Simona de Vliegera i Cornelisa Vrooma. Portrety jego i jego żony malowali Rembrandt i Hals oraz Gerbrand van den Eeckhout i Jan de Noort – szczególnie wówczas cenieni i drogo opłacani mistrzowie.

Co więcej, van de Cappelle dysponował fortuną najpierw jako współwłaściciel, a potem pełnoprawny właściciel odziedziczonej po ojcu farbiarni „De gecroonte handt" w Amsterdamie. Kryzys gospodarczy z okresu po 1621 roku dawno już przeminął i van de Cappelle żył w epoce narastającego dobrobytu Republiki, przeto tym bardziej drąży nas pytanie: po cóż miałby ograniczać się w swej malarskiej twórczości do tej najbardziej skromnej formuły obrazu marynistycznego, malowanego w *snelle techniek*? Przecież nie z powodu ubóstwa.

Ktoś mógłby twierdzić, że van de Cappelle wyuczył się owego *genre* zbierając obrazy i ryciny. Zbierał dzieła bardzo różne – nie tylko mistrzów skromnej mariny czy pejzażu: de Vliegera, de Molijna czy van Goyena. Również – dzieła bujnego baroku: Rembrandta, Rubensa, van Everdingena. To wszakże, że w jego kolekcji znalazły się liczne mariny de Vliegera, musiało mieć inspirujące znaczenie. Z malarzem tym zapewne utrzymywał za młodu bliskie kontakty; a może też i z Willemem van de Velde Starszym. Poznał więc dobrze ich monochromatyczny styl. Zastanawiające jest to, że nie znamy nauczyciela Jana van de Cappelle. Nie mógł być nim de Vlieger. Badacze sądzą, że mógł być samoukiem. I to niezwykle zdolnym. Miał wszakże stale w polu widzenia obrazy de Vliegera. I te najpewniej były impulsem i wzorem dla jego twórczości.

232. Jan van de Cappelle, *Statki podczas ciszy morskiej*, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia – **zob. tabl. 83**

Zamożny kupiec, wytrawny kolekcjoner – stał się w latach 1648/49–1660 mistrzem prostej, „cichej" mariny, nie w wyniku, jak sądzę, procesów czysto ekonomicznych, gry popytu i podaży, oszczędności warsztatowych. Nie musiał też szukać dodatkowych dochodów w okresach pomiędzy zyskownymi zleceniami, malując obrazki w *snelle techniek*. Żył już w czasie ponownej koniunktury gospodarczej Niderlandów i sam skądinąd był wystarczający bogaty. Wydaje się przeto, że dokonany przezeń wybór najskromniejszego gatunku mariny wynikał z zupełnie innych powodów. Sam wybitny kolekcjoner, tworzyć chciał dzieła kolekcjonerskie, zachęcony popularnością obrazków Porcellisa i de Vliegera w kręgach zbieraczy. Dlatego wybrał modus obrazu intymnego, niewielkiego, pozornie skromnego malarsko, a przecież wirtuozerskiego (np. *Statki podczas ciszy morskiej*, Wallraf-Richartz--Museum, Kolonia – il. 232) – odpowiadający ówczesnemu profilowi kolekcjonerstwa. Kolekcjonerstwo to w znacznym stopniu przestawiło

się już wtedy z gromadzenia wyłącznie dzieł „wypracowanych" na takie, które wykazywały malarski kunszt w spontanicznym dukcie pędzla i w emocjonalnym nastroju. Van de Cappelle stworzył dla nich nowy rodzaj ekspresji przedstawień marynistycznych. Przekształcił tradycyjne wyobrażenie morskiego żywiołu w obraz kompletnego wyciszenia aury, panującej na przybrzeżnych wodach oraz śródlądowych rzekach i kanałach. Nowość ta, choć mająca już pierwowzory w malarstwie Porcellisa czy de Vliegera, zastosowana na szerszą skalę, stała się atrakcją dla koneserów.

Van de Cappelle nie produkował już obrazów masowo, lecz, w przeciwieństwie do swych poprzedników, tworzył je w mniejszych ilościach, zapewne właśnie z nadzieją, że kupią je wytrawni znawcy z elity społecznej i artystycznej. Ludzie, którzy docenią subtelność walorów barwnych i nastroju, a nie będą za wszelką cenę szukać malarskiego efekciarstwa. Poza tym malował mniej obrazów, bo po prostu nie musiał na nich zarabiać, aby dostatnio żyć. Przypadki zaś wykonywania przezeń bardziej reprezentacyjnych obrazów na publiczne zlecenia (jak np. *Flota holenderska oddająca honorowy salut Jachtowi Stanowemu*, 1650, Amsterdam, Rijksmuseum), świadczą nie o szukaniu zarobku przez artystę, lecz o osiągnięciu przezeń pozycji wysoko cenionego specjalisty w tym gatunku malarskim, specjalisty, któremu można powierzyć wykonanie dużego oficjalnego zadania.

Marynistyczne *penschilderijen*

Siedemnastowieczne malarstwo marynistyczne i pejzażowe rozwijało się między dwoma biegunami: między konwencją wielkoformatowego, precyzyjnego w szczegółach, reprezentacyjnego dokumentu historiograficzno-geograficznego a konwencją małego, prostego, rodzajowego obrazka z widokiem pospolitego pejzażu. Umowność, świadoma gra formuł obrazu-mapy, panoramy, „profilu" znamienna była, jak to obserwowaliśmy w epoce Vrooma i jego następców, dla wielkich marin – historii. Ale też drugi rodzaj obrazu marynistycznego zawierał w sobie ową grę, rozumianą jako zabawa, „begdroog van de oogen" – złudzenie oka. *Graeuwtjes* i *bruneilles* – szaro- i brunatnotonalne obrazki Porcellisa, van Goyena, de Vliegera czy van de Cappellego przygotowały grunt do powstania ok. 1649 roku wielkiej mody na zupełnie bezbarwne, czarno-białe *penschilderijen* – obrazy wyglądające jak ryciny lub precyzyjne rysunki, tyle że znacznie większego formatu.

Jest znamienne, że to właśnie w gatunku marynistycznym – i prawie wyłącznie w nim – rozwinięto technikę i konwencję „rysowanych obrazów". Pojawiła się ona jeszcze, ale rzadko i znacznie później, w końcu XVII wieku, w malarstwie widoków miejskich: widoków ulic i placów oraz *kerkinterieurs* – wnętrz kościelnych. Raz jeszcze potwierdza

233. Willem van de Velde St., *Bitwa pod Ter Heide 10 sierpnia 1653 roku*, 1657, Rijksmuseum, Amsterdam

się pryncypialne znaczenie malarstwa marynistycznego w tworzeniu przez Holendrów nowej ikonosfery ich kraju, nowej wyobraźni zbiorowej i nowego opisu świata. Konstruowanie nowej wizji świata wymaga, z natury rzeczy wizualnego eksperymentowania.

W holenderskich *penschilderijen* tkwią dwa aspekty patrzenia na otoczenie i świat. Z jednej strony – dokumentalność, dająca pozór bezpośredniej relacji, wzorowanej na funkcjach obiegowej grafiki i zarazem nawiązująca do idei rysunku jako pierwszego studium rzeczywistości, jako „czystego zapisu", (rzekomo) uwolnionego od konwencjonalności obrazu malarskiego. Z drugiej strony, w *penschilderijen* przejawia się świadomość, że sztuka może naśladować nie tylko naturę, ale także samą siebie: malarstwo imituje tu wszak inne gatunki artystyczne – grafikę i rysunek. Stykają się tu zatem ponownie dwie postawy wobec rzeczywistości: opisowy realizm i tradycja manierystycznego konceptyzmu.

Postawa pierwsza jest ostateczną konsekwencją dokumentacyjnych tendencji wcześniejszego malarstwa, zainicjowanych przez Hendricka Vrooma. „Obrazy piórkiem malowane" przez Willema van de Velde St., głównego propagatora gatunku (il. 233) czy też jego następców: Experiensa Sillemansa z Amsterdamu, Caspera van den Bosa z Hoorn, Heermana Witmonta z Delft, Cornelisa Pieterse Mooija, Cornelisa Boumeestera i Adriaena Salma, czynnych w Delft i Rotterdamie, Ludolfa Backhuysena w Amsterdamie, Caspara van den Bosa i Pietera Coopse pracujących w Hoorn – tworzyć miały możliwie najwierniejszy „odrys"

statków. Miały być czystą dokumentacją, odartą z wszelkiej malarskiej efektowności.[689]

Pierwsze marynistyczne *penschilderijen* Willema van de Velde Starszego i Experiensa Sillemansa powstały w 1649 roku.[690] Willem van de Velde St. (1611–1693)[691], ojciec gatunku, miał być wedle tradycji rodzinnej przez jakiś czas marynarzem, zanim został malarzem w Lejdzie, a potem w Amsterdamie. Wygląda na to, że oba zajęcia wplotły się w jego losy w nierozdzielny sposób. Był chyba jedynym wybitnym marynistą holenderskim, który towarzyszył flocie w jej kolejnych bitewnych zmaganiach podczas wojen Republiki z Anglią: bitwach pod Ter Heide (1653), pod Scheveningen (1653), w cieśninie Sund (1658), pod Lowestoft (1665), w cieśninie Kaletańskiej (1666) i pod Solebay (1672). Uczestniczył też, tym razem jako dokumentator działań floty angielskiej, w bitwie pod Schooneveld (1673). Nie tyle, jak inni maryniści, relacjonował bitwy morskie na podstawie przekazów, co w pokazywanych wydarzeniach brał udział jako wynajęty doraźnie kronikarz-rysownik. W tej roli pojawia się osobiście w obrazie *Bitwa pod Ter Heide* (1657, Amsterdam, Rijksmuseum – il. 233).[692] Prezentuje się tu ostentacyjnie jako członek załogi: płynie na pokładzie galiotu, rysując wydarzenie w szkicowniku. Niezwykły jest udział malarza w niebezpiecznej bitwie. Ale nie sam fakt rysowania zdarzenia z natury, w plenerze. Potem, już w pracowni, zgodnie z regułami sztuki, będzie opracowywał te rysunki i przekształcał w malowany obraz (tak go widzimy na obrazie Michiela van Musschera, zb. Lorda Northbrook).[693] „Plenerowość" szkicu była wówczas oczywistą i właściwie powszechną procedurą. To naturalne postępowanie bywało dawniej, w pokoleniu Vrooma i jego kontynuatorów, świadomie ukrywane. Okazywali oni publiczności skończone dzieła malarskie, choć wiemy, że szkice do nich wykonywali w plenerze. Natomiast technika *penschilderij* sama w sobie obnosi się ze swą rysunkowością, a zatem z „pleneryzmem", złudzeniem rejestracji dokonanej na żywo, bezpośrednio na miejscu zdarzenia (acz jest to tylko złudzenie: obraz *Bitwy pod Ter Heide 1653* wykonał van de Velde w ponad trzy lata po fakcie – w 1657 roku).

Idea optycznej ułudy w *penschilderijen* wywodzi się wprost z dawnej manierystycznej zasady gry technikami i gatunkami, jaką znamy z twórczości Hendricka Goltziusa – jego malowanych na papierze imitacji techniki graficznej i rysunkowej (rozdz. II.1), albo z twórczości jego ucznia, Jacoba Mathama – z wymalowanego brunatnym inkaustem na płótnie pejzażu z 1627 roku, czy wreszcie z twórczości Herculesa Segersa z lat dwudziestych i trzydziestych (tabl. 19, 21).[694]

Były to zawsze dzieła dość pokaźnego formatu, czasem wręcz monumentalne. Choć imitowały grafikę lub rysunek, przekraczały skalę największych nawet rycin, a już na pewno zwyczajnych rysunków. I w tym też zawiera się gra z przyzwyczajeniami odbiorcy. Co więcej, *penschilderijen* chciały się mierzyć z wielkimi, gloryfikacyjnymi obrazami

234. Jeronimus van Diest, *Angielski okręt admiralski „Royal Charles" wyruszający na wyprawę na Chatham w 1667 roku*, Rijksmuseum, Amsterdam

floty, bitew czy portów, zamawianymi przez miasta, admiralicje albo kompanie żeglugi. Potężne wizje *Bitwy pod Ter Heide w 1653 roku*, malowane przez van de Veldego i innych marynistów – wielkie formatem i pełne rozmachu (choć i przecież dokumentarnej precyzji) – miały przewyższyć polichromatyczne obrazy batalistyczne. Powagę i grozę tej bitwy można było sławić na dwa sposoby: a to w formie rozbuchanej feerii kolorów, a to powściągliwej relacji, oddanej przez rysunek, sugerujący dokumentalną ścisłość i rzeczowość. Obu tych konwencji mistrzowie holenderscy trzymali się zresztą stale. I Willem van de Velde Starszy, i Ludolf Backhuysen (1631–1708) uprawiali z pełną świadomością oba gatunki.

Rozkwit techniki *penschilderij* nie byłby możliwy bez błyskotliwego rozwoju holenderskiej kaligrafii.[695] Powstawały liczne traktaty na ten temat, jak np. *Spieghel der schrijfkonste* (Rotterdam 1605) z ilustracjami Jana van de Velde, pouczające o sposobach użycia różnych rodzajów piór i narzędzi, pozwalających prowadzić kreskę z najwyższą wirtuozerią. Uczyły też tego późniejsze traktaty o sztuce rysowania Samuela van Hoogstratena (Rotterdam 1668, wyd. ang. London 1688) czy Willema Goeree (*Inleydinge tot de Al-gemeene Teyken-Konst*, Middelburg 1670). Kaligrafia była w swej istocie wytworem i kontynuacją postawy manierystycznej z przełomu wieków XVI i XVII, dążąc do epatowania widza efektami skomplikowanego duktu linii, przekształcającego kreś-

lone litery w pełne fantazji ornamenty albo obrazowe figury. Była popisem sprawności ręki i ostentacją potęgi wyobraźni. A zarazem – wykalkulowaną grą w zacieranie granic między gatunkami: pięknego pisania i figuratywnego obrazowania.

Nic dziwnego, że w niektórych obrazach marynistycznych lub pejzażowych pojawiły się obszerne inskrypcje, o wyrafinowanym kształcie liter, umieszczone na arkuszach, tabliczkach i tablicach, włączonych w kompozycję naturalistycznego widoku (np. Jeronimus van Diest, *Angielski okręt admiralski „Royal Charles" wyruszający na wyprawę na Chatham w 1667 roku*, Amsterdam, Rijksmuseum – il. 234).[696] Przejęły tedy funkcję legend na mapach. Komentowały i wyjaśniały przedstawione wydarzenie, podnosząc informacyjny walor dzieła. Ale przecież tym samym wyłamywały się z konwencji mapy lub obrazu-widoku. Stanowiły odpowiednik *cartellini* z renesansowych obrazów włoskich. A zatem znów były wtrąceniem z innego rodzaju przekazu. Mieszały kategorie reprezentacji: realistyczne odwzorowanie wydarzeń i widoków ze sztuczną umownością informacji pisanej. Bezceremonialnie wkraczały w obszar naturalistycznego opisu rzeczywistości, jaki dawały obrazy, by przemówić słowem pisanym. Uaktywniały uwagę widza, każąc mu nie tylko po prostu patrzeć i oglądać, ale widok studiować – tzn. odczytywać, jak czyta się napis.

III.2. Miasto

Widok Delft Vermeera

W powszechną wyobraźnię dzisiejszego człowieka wrył się jeden wizerunek holenderskiego miasta. Dzięki Marcelowi Proustowi i jego opisowi śmierci Bergotte'a w *W poszukiwaniu straconego czasu* – wizerunek zaiste mityczny.[697] *Widok Delft* Johannesa Vermeera (il. 235), bez wątpienia najcenniejszy dziś klejnot haskiego Mauritshuis, wytworzył archetyp miasta idealnego, symbolu ładu między budowaniem a istnieniem człowieka w naturze. Od wieku XIX uchodzi za symbol wiecznotrwałego porządku świata, otaczającego człowieka. Jest punktem odniesienia dla tych wszystkich, którzy w zamęcie dziejów, w dotkliwym chaosie bieżących wydarzeń potrzebują wzorca pewności, stabilności i zasadności bytu. Nie ma nic przesadnego w tej wzniosłej opinii o obrazie. Stał się on – i niech będzie zawsze – przedmiotem kultu, jaki nieczęsto zyskują sobie dzieła malarzy. Jego znaczenie w cywilizacji dzisiejszego człowieka odtwarza imaginacyjną antynomię dwóch kultur. Jeśli *Mona Lisa* Leonarda funkcjonuje jako symbol kultury Włoch, to *Widok Delft* Vermeera stanowi jego północny odpowiednik. Tej rangi kulturowej ikony nie zyskały nawet tak wielbione w wiekach XVIII

235. Johannes Vermeer, *Widok Delft*, ok. 1660–1661, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga – **zob. tabl. 84**

i XIX słynne dzieła Rembrandta, *Straż nocna* czy *Żydowska narzeczona*, wtórnie owiane żywotopisarską legendą. *Widok Delft* Vermeera zaistniał w mitologii Holendrów wprawdzie późno, w dziewiętnastym stuleciu, ale za to trwale.

Dziś jest to dzieło szczególne, opromienione aurą literackich i poetyckich uniesień, mnożących się od czasów Théophile'a Thoré-Bürgera. Ale w swej epoce, w wieku XVII, wpisywało się ono w bardzo konkretną tradycję ikonograficzną i w konwencję określonej funkcji widoku miejskiego. Zgodnie z tą tradycją jest to obraz dość pokaźnych wymiarów, największy zresztą w oeuvre Vermeera: 98,5 × 117, 5 cm. Badacze (Albert Blankert, Arthur K. Wheelock, Walter Liedtke) datują go, bez kontrowersji, na lata około 1660–1661.[698] Powstał zatem w okresie pomyślności miast Republiki, za rządów Jana de Witte, popierającego przewagę regenckich władz dużych miast prowincji Holandii nad kryptomonarchicznymi aspiracjami stronnictwa książąt orańskich. A zarazem – w okresie koniunktury gospodarczej Niderlandów i stabilności politycznej pomiędzy dwiema wojnami z Anglią: pierwszą, zakończoną w 1660 i drugą, wszczętą przez Brytyjczyków w 1664 roku. Ta sytuacja polityczna nie jest obojętna dla wymowy i kształtu obrazu Vermeera.

Kadr widoku nie jest przypadkowy. Akcentuje wyraźnie jeden punkt topograficzny – południowy narożnik miasta. Ten, który stanowił ówcześnie miejsce wyjścia dróg handlowych w stronę kontynentu – niejako wbrew tradycyjnym, utrwalonym jeszcze w średniowieczu, gospodarczym powiązaniom Niderlandów z Anglią. Biegnący kanałem ku widzowi szlak, który widzimy na obrazie Vermeera, wyszedłszy spomiędzy bram Schiedamskiej i Rotterdamskiej, prowadzi w kierunku lądu, w głąb kontynentu. Najpierw – ku innym miastom Republiki. A dalej – poprzez rzeki Schie i Mozę – ku niderlandzkim miastom flamandzkim i brabanckim. I jeszcze dalej – w głąb Europy. Domyślnie i metaforycznie – do „serca Europy": ku Burgundii, teraz pozostającej wprawdzie we francuskiej domenie, ale niegdyś, w XV wieku, cywilizacyjnej kolebce Niderlandczyków. Ów kontynentalny kierunek, w którym zwraca się miasto na obrazie Vermeera, oddaje atmosferę wczesnych lat sześćdziesiątych: podkreśla związek miasta z kontynentem, odwracając się od ówcześnie wrogiej Brytanii. I jeśli nawet kadr obrazu nie musiał kojarzyć się koniecznie z pro-kontynentalizmem i antybrytyjskością, to oczywiste było znaczenie widoku niespotykanego we wcześniejszej ikonografii Delft: przedstawienie miasta jako węzła handlowego, otwartego na gospodarkę Europy, a tym samym – podkreślenie jego odnowy i glorii w nowej epoce: tuż po wygaśnięciu wojny, w czasach pokoju i ładu.

Obraz Vermeera jest przewrotny i przekorny. Wyraźnie nawiązuje do tradycyjnej ikonografii „profili" Delft, ale i jawnie jej zaprzecza w wielu aspektach. „Kłóci się" z nią i właściwie rozgrywa przed widzem

spektakl świadomego dyskursu ze swymi obrazowymi poprzednikami: z utrwalonymi konwencjami kompozycyjnymi, sposobami kadrowania widoku, obrazowania życia miejskiego.

Podkreślany od dawna absolutny spokój wyważonej kompozycji miasta pomiędzy niebem a wodą kanału, brak normalnego ruchu na drodze i kanale, łodzie bez załóg przycumowane do nabrzeży, zanik codziennej aktywności mieszkańców – wszystko to tworzy atmosferę święta, niedzieli. Słynna metafora Hegla, mająca wyrażać ideę malarstwa holenderskiego – „niedziela życia" – znajduje tu doskonałe ucieleśnienie. Co więcej, to chyba nie tylko odczucie dziewiętnastowiecznego filozofa, ale wręcz intencja autora obrazu i jego przesłanie. *Widok Delft* wydaje się być wizją stabilności, dobrobytu i pomyślności idealnego miasta holenderskiego w okresie tuż po zakończeniu wojny z Anglią, właśnie w 1660 roku, przybliżonym czasie powstania dzieła Vermeera. Zawiera nadzieję i obietnicę trwałego pokoju, który gwarantuje ład społeczny i rozkwit gospodarczy miastom pod protektoratem Wielkiego Pensjonariusza, „Wielkiego Adwokata" – Jana de Witte. I rzeczywiście, czas taki nastąpił. Holandia dźwignęła się z recesji, choć tylko na okamgnienie dziejów: upadek władzy de Wittego w 1672 roku oraz kolejne wojny z Anglią i z Francją 1664–1667 i 1672–1674 doprowadzić miały miasta holenderskie, w tym Delft, a i samego Vermeera, do finansowej ruiny. Ale tu, bez względu na późniejsze wydarzenia, obcujemy z dziełem ucieleśniającym ideał pokoju i wiarę w uporządkowany byt.

Obraz Vermeera uzupełnił o nowy aspekt dwa widoki miasta, namalowane przed niemal półwieczem przez Hendricka Cornelisz.'a Vrooma, wiszące co najmniej od 1634 roku w siedzibie rady miejskiej i ukazujące dwie „fasady" Delft: od południowego i od północnego zachodu (pierwszy z 1615, drugi z ok. 1615–1617; oba Museum Het Prinsenhof – tabl. 85–86) omawiam je szczegółowo w dalszym podrozdziale: *„Profile" miast*). One to były wyzwaniem dla Vermeera, by stworzyć nową wizję Delft i nowy jego widok od innej strony. Wybór kompozycji niemalże bezludnej tłumaczy się właśnie ich kontekstem, intencją stworzenia kontrastu wobec nich. Obrazy Vrooma bowiem akcentują ruchliwość życia mieszkańców i ich codzienną aktywność w okresie prosperity sprzed 1621 roku. Vermeer musiał znać te obrazy, przeto logicznym jego zamiarem stało się stworzenie inwencji zupełnie od nich odmiennej, nowego wizerunku rodzinnego miasta.

Przedmiotem sporu badaczy jest użycie przenośnej *camera obscura* przy malowaniu *Widoku Delft*, mające powodować istotne korektury optyczne wobec realnego wyglądu miasta.[699] Jakkolwiek by było, Vermeer dokonał daleko idących zmian w panoramie tego wycinka sylwety Delft. Widoczne w reflektogramach rentgenowskich i w podczerwieni *pentimenti* – autorskie zmiany kompozycyjne, wskazują, że świadomie zagęścił widok zabudowy, by jak najwięcej domostw i budowli zmieścić w kadrze obrazu, by nasycić wielością budynków obrany

kadr sylwety miasta. Dowodzi to, iż chciał pokazać swe miasto najpełniej, jak tylko można, i że jego intencją było stworzenie nie tyle topograficznego wizerunku, co alegoryzowanej wizji idealnego miasta, wizji „zsakralizowanej" przez oddanie nastroju niedzieli, dnia świątecznego.

Nawet maleńka grupka postaci na pierwszym planie nie łamie wrażenia pustki. Oto kilka osób wyszło na plażę przy kanale przed miastem. Ukazane na pierwszym planie, drobne postacie tworzą nie figuralne wypełnienie widoku, ani nawet nie sztafaż, lecz świadomie przyjęty *repoussoire* – fragment obrazu wyprzedzający system planów przestrzennych, przybliżający imaginację do realności widza.

Vermeer stworzył kompozycję niezwykłą dzięki przemyślnemu operowaniu światłem i cieniem. Jest poranek, jak wskazuje godzina na zegarze wieży bramnej: 7^{10}. Sam profil miasta, a więc wyznacznik gatunku tematycznego obrazu, pozostaje z lekka przyciemniony: „fasada" miasta z jej murami i bramami znalazła się w rozległej strefie cienia, uwydatnionej przez głęboki granat toni kanału. Pas tego cienia ma swój odpowiednik w górnej strefie nieba, w ciągu wysokich chmur. Zza nich rozlewa się w przestrzeni słoneczne, porażające oczy światło, które spływa ku wnętrzu miasta. Owo wnętrze – ukryte gdzieś tam dalej, za „fasadą" murów, bram czy bocznych ścian domów – jest, jak się domyślamy, zalane słonecznym światłem. „Brzuch" miasta – właściwie niewidoczny, tylko oznaczony promienną światłością, staje się przedmiotem szczególnej uwagi. To nie topografia, lecz układ chmur i światła wyznacza ważność poszczególnych miejsc. Akcentuje słonecznym blaskiem centralną część zabudowy, tę przy rynku, i tę z Nieuwe Kerk. Dzielnica z Oude Kerk pozostaje w cieniu. Dlaczego Vermeer nie rozświetlił samego profilu miasta, lecz jego odległe, mało widoczne wnętrze? Zrobił to świadomie, aby podkreślić rangę Nieuwe Kerk jako symbolu miasta i Republiki, jako miejsca pochówku „Ojca Ojczyzny" – Wilhelma Orańskiego.

Podobnie uczynił Pieter de Hooch w powstałym w tym samym niemal czasie, około 1658–1660, *Portrecie rodziny na podwórzu domu* (Wiedeń, Gemäldegalerie der Akademie – il. 236).[700] Uroczysty, niedzielny charakter spotkania wyraża ideę wspólnoty rodzinnej i domu jako zrębu wspólnoty społecznej, którą wiąże patriotyzm lokalny i narodowy. Jego znakiem jest właśnie, widoczna w tle i zamykająca perspektywę, wieża Nieuwe Kerk. Bardzo przy tym wymowne jest to, że kompozycja de Hoocha wyraźnie inspirowana była ryciną Claesa Jansz.'a Visschera *Het wyt beroemt geslacht van Nassou of Orangien* (Słynny ród Nassau-Oranje) z ok. 1628 roku, przedstawiającą po jednej stronie książęcą parę orańską – Fryderyka Henryka i Amalię van Solms z dziećmi, a po drugiej ich przodków – Wilhelma I Orańskiego z żoną Luizą de Coligny oraz pozostałych ich synów: Maurycego i Wilhelma, zaś w głębi królewsko-książęcą parę Fryderyka V von der Pfalz i Elżbietę Stuart, „Króla Zimowego" i „Zimową Królową".[701] Jest też znamienne,

236. Pieter de Hooch, *Portret rodziny na podwórzu domu*, ok. 1658–1660, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wiedeń

że właśnie owemu patriotycznemu kultowi Wilhelma poświęcili mistrzowie delfccy – Bartholomeus van Bassen, Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte – ważną część swej twórczości malarskiej, zwłaszcza w gatunku *kerkinterieurs*, ukazując monument grobowy Wielkiego Orańczyka. Ale to już osobny temat, który podejmę w dalszej części tego rozdziału.

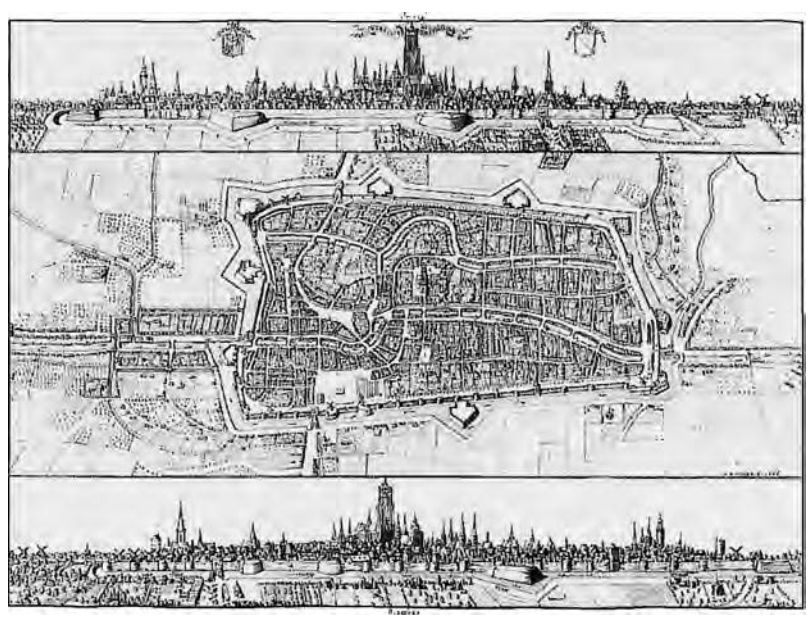
Spójrzmy teraz na to szczególne i w swej urodzie artystycznej wyjątkowe dzieło Vermeera poprzez kontekst tradycji gatunku.

„Profile" miast

Pierwsze profilowe widoki miast pojawiły się w końcu XVI wieku na graficznych mapach lub na samodzielnych rycinach i obrazach. Dobrym przykładem jest *Widok Amsterdamu* Hansa Bola z 1589 roku (kol. pryw.) –

237. Hans Bol, *Widok Amsterdamu*, 1589, zb. pryw.

maleńka, drobiazgowo i kunsztownie malowana miniatura (11,7×33,1 cm), ukazująca miasto z drogi prowadzącej wzdłuż Amsteli (il. 237).[702] Wprawdzie sylweta miasta rysuje się mgliście na horyzoncie, to w istocie przedmiotem uwagi Bola jest ruch handlowy na rzece i na drodze oraz prace na polach. Jest to więc raczej obraz wsi, rejonu podmiejskiego, niż miasta samego. Ważniejszym przykładem jest dla nas mapa rytowana w 1598 roku przez Adama van Vianena, przedstawiająca Utrecht (il. 238): jego kartograficzny plan ujęty został u góry i u dołu dwoma poziomymi pasami z sylwetami miasta, widzianego od wschodu i zachodu.[703] Powstało zatem dzieło odpowiadające zasadom naukowej ilustratywności, jaką obserwujemy w wykonywanych przez manierystów, takich jak Jacques de Gheyn, studiach ludzkich ciał, zwierząt, muszli czy roślin, ukazujących obiekt z wielu stron na raz, zestawiających różne jego widoki i łącznie dających pełną jego rejestrację (tabl. 24). To samo uczynił van Vianen, przedstawiając Utrecht w trzech pryncypialnych ujęciach: od góry, w kartograficznym rzucie, oraz w dwóch sylwetach, dwóch głównych „elewacjach" miasta.



238. Adam van Vianen, *Mapa i widoki sylwety Utrechtu*, 1598, miedzioryt

Już w swych marinach, ukazujących statki na redzie na tle sylwety portu, Vroom zapoczątkował gatunek profilowego wizerunku miasta (zob. rozdz. III.1). Jako samodzielny temat wprowadził go w wielkiej skali w dwóch obrazach ukazujących *Widok Delft* (oba: 71×162 cm; Delft, Museum Het Prinsenhof).[704] Tworzą one parę, choć nie jest pewne, czy powstały w tym samym czasie. Niemniej, ukazują znów dwa widoki miasta, dwa jego zewnętrzne „oblicza", tak jak to było w mapie van Vianena. Pierwszy z nich – *Widok Delft od południowego zachodu* – datowany jest w 1615 roku. Prezentuje panoramę miasta w bardzo przemyślanym kadrze (il. 239). Jest to bowiem kompozycja iście „heraldyczna" – symetryczna wobec osi, wyznaczanej przez kanał Buitenwatersloot oraz bramę Sint Jorispoort. Po obu stronach, za murami z basztami i bastejami, widnieją sylwety dwóch głównych kościołów miasta: po lewej Oude Kerk i po prawej Nieuwe Kerk. Pomiędzy nimi uwagę zwraca jeszcze wieża ratusza (Stadhuis); widz znający topografię Delft rozpozna też bez trudu iglice i wieżyczki innych budowli – po lewej: szpitala Sint Joris Gasthuis, głównego zajazdu Stadsherberg i przytułku dla dziewcząt Meisjeshuis, a po prawej kaplicy szpitalnej Gasthuiskerk. Całkiem po lewej rozciąga się widok na port i stocznię przy Pond (Kolk), miejscu po rozebranym w 1614 roku średniowiecznym bastionie. Ciąg długich umocnień miejskich z basztami i bastejami ukazany został w widoku od zachodu, ale boczne sylwety kościołów – z wieżami i korpusami nawowymi – jawią się tu widziane bardziej od południa. Vroom dokonuje zatem korelacji dwóch kierunków spojrzeń, tak, by dać widzowi możliwie całościowy obraz miasta.

239. Hendrick Vroom, *Widok Delft od południowego zachodu*, 1615, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft – **zob. tabl. 85**

W równie symetrycznym ujęciu przedstawione zostały tereny rozciągające się przed miastem. Po lewej stronie kanału z mostem Bolk ciągną się łąki, regularnie pocięte nitkami kanalików irygacyjnych, po prawej – zagrody dla bydła, a nieco w głębi – otoczone niskim murem ogrody. Cały ten teren zniszczony został podczas oblężenia miasta przez hiszpańskie wojska w latach siedemdziesiątych poprzedniego stulecia i zagospodarowany ponownie około 1600 roku. Obraz Vrooma wyraża zatem jawną gloryfikację siły Delft i jego odbudowanej po zniszczeniach wojennych pomyślności gospodarczej. Centralnie umieszczona masywna brama św. Jerzego oraz długie, potężne mury obronne, tak silnie wyeksponowane w kompozycji dzięki zastosowaniu widoku z domniemanego, choć nieistniejącego w rzeczywistości wzgórza – ostentacyjnie mówią o sile militarnej i stabilności miasta. Zaakcentowane w panoramie dwa wielkie kościoły i sylweta ratusza między nimi oznaczają *ordo societatis* – ład struktury miejskiej, trwałość bytu i porządek instytucji publicznych. Ruch na kanale i wiodącej wzdłuż niego drodze świadczy o żywości kontaktów miasta z resztą kraju, a widok portu podkreśla znaczenie handlu. Zadbane łąki, pola, ogrody i zagrody pod miastem świadczą o pomyślności gospodarki rolnej

i hodowlanej w jej charakterystycznym dla prowincji Holandii modelu specjalistyczno-produkcyjnym. Jednym słowem: oto wizja triumfu miasta nad wszelkimi przeciwnościami, nad zagrożeniami wojennymi, kryzysami i wahaniami koniunktur. Wizja stabilności, dbałości o ład i dobrobyt, gospodarczej aktywności i pracowitości. Obraz z kategorii „geografii patriotycznej", stworzony dzięki zręcznie rozegranej korelacji widoków z różnych punktów obserwacyjnych, złączonych w symetryczną „fasadę" miasta. Ów zabieg z jednej strony daje efekt paradnej, triumfalnej reprezentacji, a z drugiej zmusza widza do zastanowienia na tym, z której właściwie strony, skąd, z jakiego to rzekomego wzgórza ogląda swe miasto. To właśnie konwencja dokumentarnego realizmu każe mu czuć się zaskoczonym owymi niezgodnościami z topograficznymi realiami i, po ich skonstatowaniu, zrozumieć, że tak naprawdę chodzi tu o konwencję gloryfikacyjnego wizerunku „delfckiej *polis*".

240. Hendrick Vroom, *Widok Delft od północnego zachodu*, ok. 1615–1617, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft – **zob. tabl. 86**

Podobną wymowę ma drugi obraz: *Widok Delft od północnego zachodu* (il. 240). Poprzez rozległą połać łąk płynie ukosem rzeka Delftse Vliet, główne połączenie z Hagą, Lejdą i dalszymi miejscowościami prowincji Holandii. Jest to szlak bardzo ruchliwy. Po rzece suną handlowe barki i łodzie, a drogą wzdłuż jej brzegu (Haagweg – drogą do Hagi) podążają podróżni. Na łąkach pasą się krowy, pracują mleczarki, przechadzają się mieszkańcy miasta. W głębi, za pierścieniem fortyfikacji rozciąga się panorama Delft. I znów dominuje w niej triada najważniejszych budowli: Nieuwe Kerk, ratusz i Oude Kerk. Triada, ujęta bardzo regularnie, z wyważonymi przestrzennie odstępami między wieżycami budowli. Tym razem wieża Nieuwe Kerk wyznacza orientacyjny środek kompozycji; podkreśla to znaczenie Delft jako miejsca pochówku założyciela państwa, Wilhelma Orańskiego.

Obraz jest dopełnieniem widoku wcześniej omawianego. Oba ujmują miasto z dwóch przeciwległych stron, prezentując dwie jego „fasady" – dwa dłuższe boki trapezu, jaki wyznaczał kształt planu ówczesnego Delft. Nie wiadomo, czy oba obrazy powstały w tym samym czasie – w 1615 roku, czy też drugi – jak sugerował ostatnio Michiel C. Plomp[705] – został dodany w 1634 roku, kiedy to wzmianka w rejestrach miejskich informuje o darowaniu przez Vrooma „konterfektu miasta" dla upamiętnienia pochówku jego matki w Oude Kerk oraz dla wspomnienia, że jest to jego rodzinne miasto i miejsce jego nauki. Jednakże wygląd ratusza pochodzi sprzed pożaru 1618 roku oraz odbudowy i przebudowy z lat 1618–1620, dokonanej przez Hendricka de Keysera,[706] co datowałoby obraz na około 1615–1617 i kazało uznać, że data źródłowa 1634 oznacza tylko termin późniejszego przekazania dzieła władzom delfckim. Nie wiemy też, czy pierwszy obraz, datowany 1615, powstał na zlecenie burmistrzów, czy może osoby prywatnej, jakiegoś patrycjusza (np. Cornelisa Cornelisz.'a van Bolck, właściciela zajazdu przy moście Bolk na Buitenwatersloot, kanale zajmującym centralne miejsce w kompozycji).[707] Można natomiast

z pewnością założyć, że drugi obraz od razu miał być wizerunkiem oficjalnym. Jak by nie było, oba dzieła Vrooma pełniły funkcję urzędowych wizerunków miasta już od 1634 roku, kiedy to zawisły w siedzibie rady miejskiej.

Następcą Vrooma w gatunku profilowego „portretu" miejskiego był Esaias van de Velde z Hagi. Jego *Widok Zierikzee* z 1618 roku (Berlin, Gemäldegalerie – il. 241) proponuje jednak inną koncepcję obrazu – sylwety miasta. Jest zdecydowanie mniejszy formatem (27×40 cm) i poddany zasadom *snelle techniek*: malowany jednotonalnie, szybkimi pociągnięciami pędzla. Van de Velde wykorzystuje tu więc innowację wypracowaną przez Vrooma w marynistyczno-pejzażowej dziedzinie widoków diun, ale przenosi ją na typ obrazu u Vrooma precyzyjnego i malowanego z dokumentarną pieczołowitością. Sylweta miasta u van de Veldego przestaje pełnić funkcję jedynie dokładnego zapisu realiów topograficznych, nie jest już idealnym reprezentacyjnym „portretem" miasta, a staje się zapisem aury i pogody: jego miasto włączone zostaje w świat przyrody, z jej prawami klimatycznymi, z pogodą i niepogodą, z mglistością wilgotnego powietrza. Widoki miejskie Vrooma były pod tym względem zupełnie wyabstrahowane z uwarunkowań przyrodniczych. Były wiecznotrwałym wizerunkiem. Malarskie ujęcie widoku miasta u van de Veldego – choć w kompozycji trzyma się Vroomowskiego schematu – nadaje mu zupełnie nową jakość. Co najważniejsze, zupełnie odrywa koncepcję obrazu od korzeni kartograficznych i graficznych: efekt powietrzności widoku jest z natury obcy tamtym mediom. A przecież van de Velde był wybitnym grafikiem, jak też autorem obrazów malowanych z wielką precyzją kreski i plamy – „wytwornych towarzystw" ukazywanych w scenerii ogrodu lub wnętrza domu. Wydaje się, że jego swobodnie, szybko malowane pejzaże, w tym widoki miejskie, stanowiły dlań drugi, świadomie wybrany wariant twórczości, ukierunkowany na wolny rynek. Także na tym zasadza się różnica wobec obu widoków miejskich Vrooma, pretendujących do statusu oficjalnego zamówienia. (Przy okazji, podkreślmy wczesną datę powstania obrazu van de Veldego – 1618: raz jeszcze łamie ona tezy Jonathana I. Israela o związku *snelle techniek* z kryzysem gospodarczym po roku 1621.) Widoki miast i kraju (*stad-en landschappen*) stanowiły jednak w twórczości Esaiasa mniej ważny zakres, pozbawiony wyższych aspiracji. Były wprawdzie polem dla innowacji, eksperymentu, prób zyskania powodzenia u odbiorców, ale na pewno nie główną dziedziną jego działalności artystycznej. Zasadniczy nurt jego twórczości stanowiły malowane wielobarwną, bogatą techniką sceny bankietów eleganckich towarzystw, mające sprawdzone w tradycji szanse na powodzenie w kręgach koneserów.

W berlińskiej Gemäldegalerie przechowywane są dwa widoki miast Herculesa Segersa, tematy zresztą rzadkie w jego oeuvre: *Widok Rhenen* (il. 242) i *Widok miasta*.[708] Powstały w drugiej połowie lat dwudziestych.

241. Esaias van de Velde, *Widok Zierikzee*, 1618, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin **– zob. tabl. 87**

242. Hercules Segers, *Widok Rhenen*, ok. 1625–1630, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin – **zob. tabl. 88**

Tak jak u van de Veldego, malowane są szeroko i swobodnie, grubą, gruzełkowatą materią farb. Ich pierwotny format (powiększony ok. 1640) był zdecydowanie horyzontalny (*Widok Rhenen*: 21,9×66,5 cm; *Widok miasta*: 12,8×36,2 cm). Ich odmienność od tradycji Vrooma polega na przesunięciu uwagi na rozległą panoramę pól i łąk podmiejskich; budowle miasta widnieją daleko w głębi, zrośnięte z okolicznym pejzażem równiny. I tylko wieża kościoła St. Cunerakerk pozwala rozpoznać w jednym obrazie konkretne miejsce – Rhenen. Drugi, mniejszy obraz wydaje się być nie zapisem topograficznych realiów, lecz uogólnieniem pojęcia holenderskiego miasta czy raczej miasteczka, rozsiadłego na typowej holenderskiej nizinie. Traci funkcję „portretu" miasta, stanowi uogólnione wyobrażenie o rodzimym pejzażu i rodzimych miasteczkach. Staje się malarską fikcją, ale utrwalać ma ogólny charakter, przeciętny i typowy fragment niderlandzkiego krajobrazu.

Podobnie czynić będzie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych Jan van Goyen. W *Panoramicznym widoku okolic Scheveningen* (1646, Lipsk, Museum der Bildenden Künste) sylweta kościołów i dachy domów toną, jak u Segersa, w rozległej przestrzeni równiny.[709] To samo ujęcie występuje w parze obrazów z widokami Haarlemu i Dordrechtu (1641, Petworth).[710] Taka konwencja widoku, zapoczątkowana przez Seghersa, rozwijana przez van Goyena, utrwali się w pejzażowym malarstwie holenderskim, czego świetnym przykładem mogą być *Widoki Haarlemu z bieleniem płótna* Jacoba van Ruisdaela z ok. 1670–1675 – tzw. *Haarlempjes*.[711]

243. Jan van Goyen, *Widok Antwerpii*, 1648, zb. pryw. – **zob. tabl. 89**

Van Goyen maluje jednocześnie także porządne, bardziej wyraźne, prezentowane z krótszego dystansu widoki konkretnych miast: Rhenen (1636), Dordrechtu (1642), Arnhem (1646), Nijmegen (1649 i 1653), Antwerpii (1648 – il. 243) czy Lejdy (1650).[712] Są to na ogół obrazy dość pokaźnych rozmiarów, co najmniej średniego formatu (przeciętnie 70/90×100/120 cm). Można się domyślać, że były malowane albo na zamówienie (jak pokaźny – 151×255 cm – *Widok Nijmegen*, wiszący co najmniej od 1818 roku w ratuszu tego miasta)[713], albo z przeznaczeniem na sprzedaż wolnorynkową, ale nie jako banalne, pierwsze lepsze *landschapjes* – zwykłe pejzażyki, lecz jako szczególny i ceniony, półoficjalny typ obrazu. Adresowane do zamożnej klienteli, służyły właścicielom do demonstrowania patriotycznego związku z danym miastem, były instrumentem identyfikacji człowieka z krajem, miejscowością, lokalnym krajobrazem. Stawały się przeto ważną cząstką „patriotycznej geografii", dając nabywcy poczucie osadzenia w określonym punkcie na mapie świata, oznaczając miejsce jego mentalnego i emocjonalnego usadowienia. Symbolizowały też status nabywcy jako obywatela miasta, prowincji i Republiki.

Szczególny pod względem skali i funkcji jest w twórczości van Goyena monumentalny *Widok Hagi* z 1651 roku (Haags Historisch Museum – il. 244), mierzący aż 170×438 cm. Został wykonany na

244. Jan van Goyen, *Widok Hagi*, 1651, Haags Historisch Museum, Haga

zlecenie rady miejskiej Hagi za 650 guldenów i pełnił funkcję identyczną z tą, której służyły „profile" Delft Vrooma.[714] Miał być gloryfikującym sławę miasta dokumentem. Stąd precyzja w oddaniu szczegółów topograficznych, przeważająca nad skłonnością artysty do efektów malarskiej malowniczości. Van Goyen powraca tu niedwuznacznie do Vroomowskiej formuły obrazu-dokumentu.

Obok takich wizerunków miasta, solennych i ważnych w dziele budowania społecznej wspólnotowej identyfikacji mieszkańców Republiki, tworzył van Goyen – idąc śladem Segersa – widoki, w których realia wplatały się w ogólne wyobrażenie o typowym pejzażu Niderlandów. W *Widoku lejdejskiej Hooglandse Kerk* z 1643 roku (Monachium, Alte Pinakothek – il. 288) umieścił rzeczywistą budowlę, znany kościół Lejdy, w nowej i zupełnie wymyślonej scenerii.[715] W pejzażu, który ma być uogólnieniem rodzimości krajobrazu niderlandzkiego. Budowla wyjęta została z swego naturalnego otoczenia i przeniesiona w scenerię fikcyjną, a przecież znajomą i znaną z codzienności. Obraz tworzy zatem idealne wyobrażenie o mieście holenderskim: położonym na równinie, nad kanałem lub rzeką, otoczonym wałami i murem z bastejami, z górującą nad wszystkim wyniosłą bryłą głównego kościoła. Jest to wizja życia zarówno miejskiego, jak i rustykalnego, w której współdziałają ze sobą klimat, miasto *intra muros* i kraj *extra muros* z rzeką i rybakami, łąkami i pasterzami. Owo idealne miasto w idealnym pejzażu niewiele ma jednak wspólnego z koncypowanymi wizjami Jerozolimy Niebiańskiej, ani z tradycją widoków miejskich w religijnym malarstwie XV wieku. Jest oczywiste, że van Goyen tworzył tu nową wizję miasta i pejzażu, niezależną od tradycji malarstwa staroniderlandzkiego epoki van Eycka. Imaginacyjne przenoszenie realnych budowli miejskich w krajobraz wiejskich pól, łąk i lasów będzie przedmiotem naszego zainteresowania w jednym z kolejnych rozdziałów. Tu ważne jest to, że van Goyen, obrawszy jedną, wspólną konwencję stylistyczną dla swej twórczości – ową *snelle techniek* – potrafił ją odmieniać i łamać. I to nie tylko przez wzgląd na oficjalnego zleceniodawcę (jak

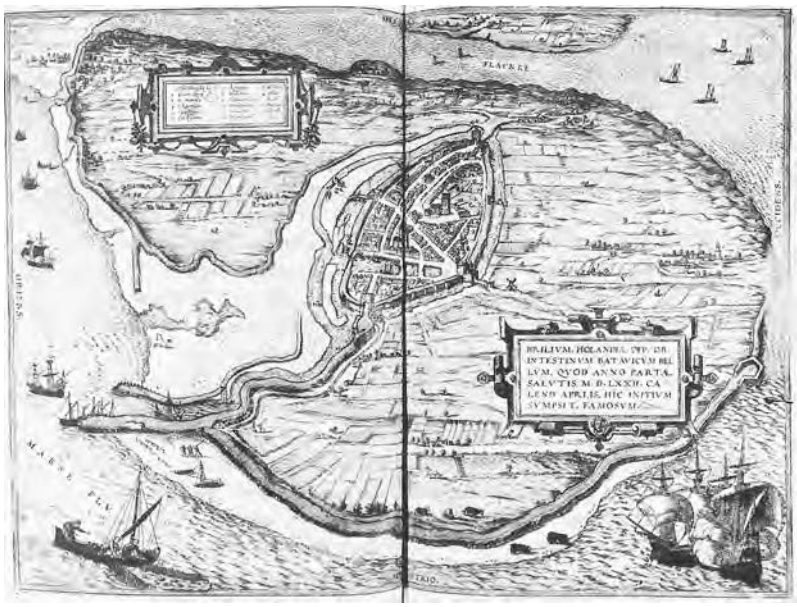
to było w przypadku *Widoku Hagi* z 1651 roku). Ważne wydaje się to, że – nie zaprzedając stylowej etykiety swego warsztatu – i umiał, i chciał oderwać się od schematu.

W dotychczasowych badaniach nie dostrzegano znaczenia van Goyena jako kodyfikatora gatunku wizerunków miast. Łatwiej było zaklasyfikować go jako genialnego twórcę rozległego, panoramicznego pejzażu, bądź też pejzażu diun, nizinnych pól, łąk, itd. W istocie van Goyen nie był wynalazcą. Stosowane przezeń ujęcia i schematy kompozycyjne znane były już wcześniej. On zaś je swobodnie wykorzystywał, często mieszając konwencje, rozwijając je lub rozbudowując, wzbogacając. Szukał rozwiązań najbardziej efektownych i skutecznych, nawiązując do tradycji. Raz, w swych malowniczych wizerunkach miast, podążał tropem Esaiasa van de Velde i Segersa, kiedy indziej, gdy tak dyktowała potrzeba oficjalnego portretu miasta – szedł tropem Vrooma. Kiedy indziej spajał konwencję topograficznego „profilu" miasta (przejętą z ryciny Segersa) z malowniczym, wymyślonym pejzażem diuny, nawiązującym do tradycji post-Vroomowskiej – jak we wczesnym *Widoku Rhenen* z 1636 roku.[716]

Mapy i atlasy

Fundamentalnym źródłem dla malarzy takich jak Vroom i jego następcy był atlas Georga Brauna i Fransa Hogenberga *Civitates Orbis Terrarum*, wydany w Kolonii w latach 1572–1618, dzieło niemieckiego geografa oraz niderlandzkiego grafika, rysownika i wydawcy, powstałe z wykorzystaniem rysunków i rycin widokowych Jorisa Hoefnagla.[717] Dzieło imponujące skalą i zakresem, a także rzetelnością i wiarygodnością informacyjną. W tym długo powstającym i długo wydawanym kompen-

245. *Widok Nijmegen*, rycina w: Georg Braun i Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Kolonia 1572–1618



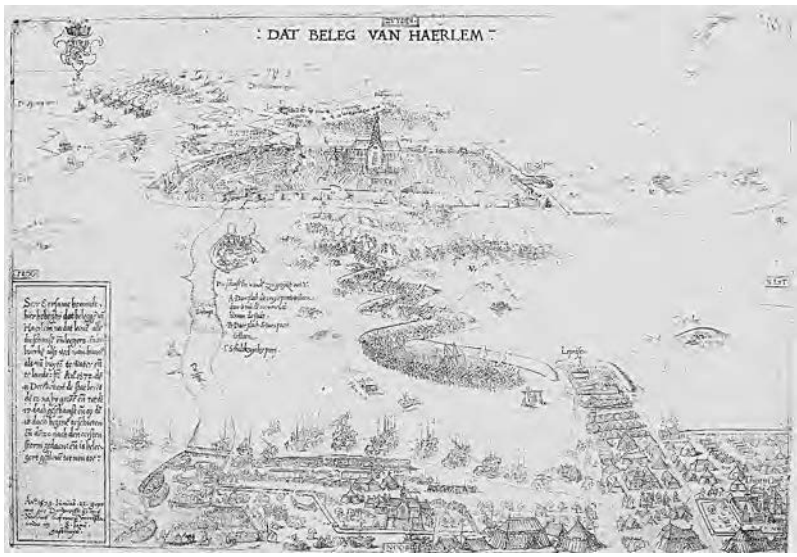
246. *Widok Den Briel*, rycina w: Georg Braun i Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Kolonia 1572–1618

dium widokowo-kartograficznym obserwujemy zmiany, które tłumaczą się już wzajemnym oddziaływaniem malarstwa pejzażowego oraz kartografii, chorografii i topografii.[718] Obaj kartografowie wypróbowują różne ujęcia. Raz, jak w przedstawieniu Nijmegen (il. 245), stosują tradycyjny, prosty widok fryzowy z kolejnymi, horyzontalnie równoległymi pasmami planów: skrawkiem brzegu rzeki z rodzajowym wizerunkiem typowych mieszkańców miasta, pasem Waali z łodziami, dalej nabrzeżem portowym z zakotwiczonymi statkami, następnie widzianym przez szerokość rzeki miastem w panoramicznej, sylwetowej rozciągłości. Ot, popularny schemat, znany nam dobrze z obrazów Vrooma, Esaiasa van de Velde, van Goyena czy Vermeera. Kiedy indziej autorzy atlasu wychodzą od konwencji rzutu kartograficznego, rejestracji terenu w spojrzeniu z góry, ale modyfikują ją konwencją perspektywicznego widoku, z ukośnie nachyloną powierzchnią pola obserwacji. Tak dzieje się na przykład w ilustracji ukazującej Den Briel i jego okolice (il. 246), gdzie charakter mapy wzbogacony został motywami rodzajowej narracji: po otaczających miasto kanałach płyną łodzie rybackie, transportowe kogi i statki handlowo-wojenne, utrzymane w typie Vroomowskich „portretów statków". Niewątpliwie ten drugi rodzaj widoku lepiej spełniał cele, jakie postawili sobie autorzy atlasu: „opisać każdy fragment świata z jego miastami, wsiami, wyspami, jeziorami, rzekami, górami, zamkami, źródłami itp. w odpowiedni dla nich sposób i opowiedzieć historię, przez którą [kartograf] uczyni to wszystko tak wyraźnym, że widz sądzić będzie, że ma przed oczami rzeczywiste miasto czy miejsce."[719]

247. Petrus Kaerius wg Pietera Baasta, *Widok Utrechtu*, 1604, miedzioryt

To dokumentacyjne zadanie doskonale spełniały graficzne wizerunki miast, powstające od lat siedemdziesiątych XVI wieku. Wśród nich zrodził się około 1600 roku szczególny – rzadki, bo trudny technicznie, ale za to bardzo ceniony – typ wielkoformatowej ryciny z „profilem" miasta. Nie był on już tylko jedną z wielu kart atlasu geograficznego, lecz dziełem samym w sobie, samoistnym obrazem. Duży rozmiar przydawał mu znaczenia. Z natury rzeczy był to format rozciągnięty w poziomie. Taka duża kompozycja graficzna przerastała możliwości techniki jednej planszy i odbijana była na wielu (z konieczności) arkuszach papieru. Dobrym tego przykładem jest *Widok Utrechtu* z 1604 roku, utrwalony przez Petrusa Kaeriusa wedle rysunków Petrusa Bastiusa (Baasta) (il. 247).[720] Była to rycina na pewno nie przeznaczona dla celów prywatnych, lecz „profil" miasta oficjalny, mający spełniać funkcje dokumentacji i reprezentacji. Artysta wybrał widok od zachodu, tak, by móc zakomponować panoramę w „heraldycznym", symetrycznym układzie. Pośrodku znalazła się majestatyczna sylweta katedry, wyznaczająca oś symetrii, flankowaną przez iglice wież kościelnych na skrajach miasta, a podkreślaną regularnym układem bastionowych fortyfikacji. Symetrię kompozycji wzmaga jeszcze układ bujnych chmur, spośród których wyłania się w centrum banderola z napisem UTRECHT po bokach zaś herby miasta i prowincji, podtrzymywane przez putta. Wizerunek miasta jest tu zatem nie tylko dokumentem, ale i wynikiem przemyślanego zabiegu artystycznego, podporządkowany zasadom sztuki. Takie ujęcie nadaje mu paradną, gloryfikacyjną jakość.

Proces przekształcania konwencji mapy na konwencję widoku panoramicznego doskonale ilustrują dzieje przedstawiania Haarlemu.[721] W 1573 roku powstała akwaforta Niclausa Liefrinxa *Oblężenie Haarlemu*, relacjonująca słynne wydarzenie na bieżąco – napis głosi: „23 czerwca 1573, na trzy tygodnie przed zdobyciem miasta" (Haarlem, Stedelijk Archief – il. 248).[722] Łączy ona rzut kartograficzny z widokiem perspektywiczno-panoramicznym o bardzo wysokim horyzoncie. Rycina ta stała się przedmiotem licznych powtórzeń i nawiązań. W 1626 roku Pieter Saenredam wykonał rysunek, powtarzający co do szczegółu kompozycję Liefrinxa. Rysunek posłużył jako podstawa do ryciny Cornelisa van Kittensteyna z 1626, a potem innej, wykonanej przez



248. Nicklaus Liefrinx, *Oblężenie Haarlemu*, 1573, akwaforta, Stedelijk Archief, Haarlem

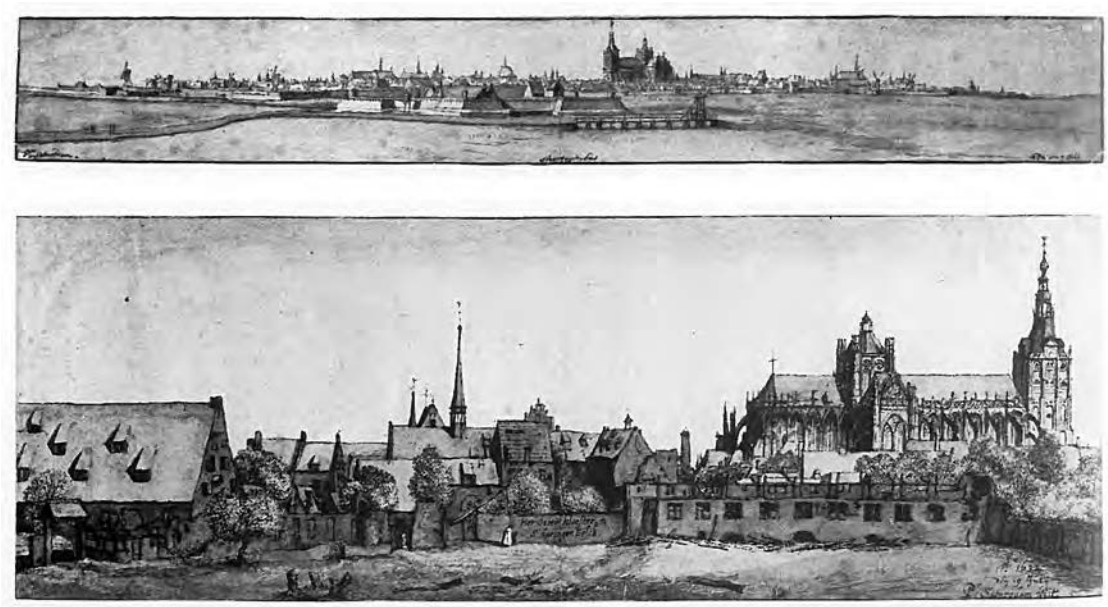
Willema Akersloota i umieszczonej w *Opisaniu miasta Haarlemu* Samuela Ampsinga (Haarlem 1628).[723] Trzy inne rysunki przypisywane Saenredamowi, zachowane w haarlemskim archiwum municypalnym (il. 249), ukazują drogę przejścia od ujęcia bliskiego kartografii ku modelowi „profilu" miasta.[724] Zwieńczeniem tego procesu jest rycina Jana van de Velde wg projektu Saenredama *Widok Haarlemu od południa*, od miejsca wpływu rzeki Spaarny do miasta, z 1628 roku (il. 250), na której obniżenie horyzontu do połowy kompozycji pozwoliło zaprezentować fryzowy, nieperspektywiczny profil Haarlemu.[725] Takie ujęcie widoku miejskiego znajdziemy jeszcze nieraz w twórczości mistrza: np. na trzech rysunkach przedstawiających 's-Hertogenbosch z 1632 roku ('s-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, i Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts – il. 251).[726] Rycina Saenredama i van de Veldego stanie się punktem wyjścia do wspaniałych, przestrzennych, pełnych efektownej gry światła, cienia i koloru widoków Haarlemu malowanych przez Jacoba van Ruisdaela.

249. Pieter Saenredam, *Widoki Haarlemu z okresu oblężenia w 1572–1573*, trzy rysunki, Stedelijk Archief, Haarlem

Typ przedstawienia miasta łączący zasadę mapy z zasadą obrazu-widoku znajdzie trwałe miejsce w holenderskim malarstwie pejzażowym. Fascynującym przykładem jest *Widok Amsterdamu* Jana Christiaensz.'a Mickera (ok. 1630–1644; Amsterdams Historisch Museum – il. 252).[727] Ukazuje miasto od strony Ij, zabudowane w obrębie kanałów Singel i Oude Schans oraz odcinka Amsteli między nimi, otoczone polami i polderami. Przy portowej grobli na Ij panuje ożywiony ruch statków. Nad miastem i polami przeciągają chmury, które rzucają cień na ziemię. Iluzyjny trik przesłonięcia chmurami widoku miasta jest bardzo efektowny. Zmusza widza do sądzenia, że ogląda miasto z lotu ptaka, z perspektywy fizycznie dlań niedostępnej. Rozwiązanie zagadki

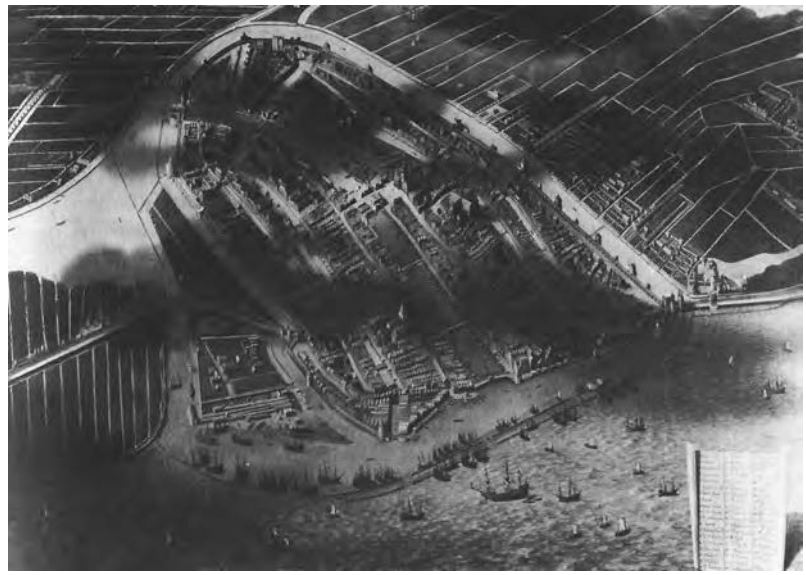
250. Jan van de Velde wg Pietera Saenredama, *Widok Haarlemu od południa*, 1628, akwaforta

tego typu widoków malowanych jakby z powietrza, z podniebnej wysokości, jest w istocie dość proste. Wykonywano je na podstawie drewnianych modeli miast. Sporządzano je przy każdej znacznej rozbudowie i przechowywano w ratuszach lub innych budynkach zarządów miejskich.[728] Zwyczaj to zresztą ogólnoeuropejski i bardzo stary. Do odwzorowania takiego modelu Micker dodał jedynie iluzyjne chmury. Obraz miał ciekawą funkcję. Zamówiony przez radę miejską, nie był wcale wizerunkiem aktualnego wyglądu miasta, lecz miasta jeszcze późnośredniowiecznego, jaki zarejestrował Cornelis Anthonisz. na obrazie z 1538 (Amsterdams Historisch Museum) i drzeworycie z 1544 roku, na których Micker ściśle się wzorował (il. 253). Obraz Mickera służył upamiętnieniu starego zasięgu miasta, by zestawić go z rozbudowanym kształtem późniejszym. Zamówienie miasta miało więc związek z powstaniem planu rozszerzenia Amsterdamu lub z określonym etapem jego rozbudowy (może z rozpoczęciem burzenia Starego Ratusza pod budowę nowego i regulację centralnego placu Dam w 1644 roku). Jest to zatem obraz intencjonalnie gloryfikujący Amsterdam z epoki Mickera, i to dlatego właśnie, że nie stanowi dokumentalnego zapisu teraźniejszości, lecz zapis historii. Ma przeto kontekst w ikonografii amsterdamskiej historii z przedstawieniami takich tematów, jak *Nadanie nowego herbu Amsterdamowi przez hrabiego Wilhelma IV w 1342 roku* czy *Maksymilian I przydający herbowi Amsterdamu koronę cesarską w 1488 roku*.[729] Ale należy także do kategorii „zabytkowych" planów, modeli, widoków miast, wykonywanych w ciągu XVII wieku i upamiętniających ich dawny, „starożytny" wygląd. Obraz Mickera, mimo pozoru naoczności, okazuje się nie mieć nic wspólnego z topograficzną rejestracją dnia bieżącego, podaje się za historyczną pamiątkę, pat-



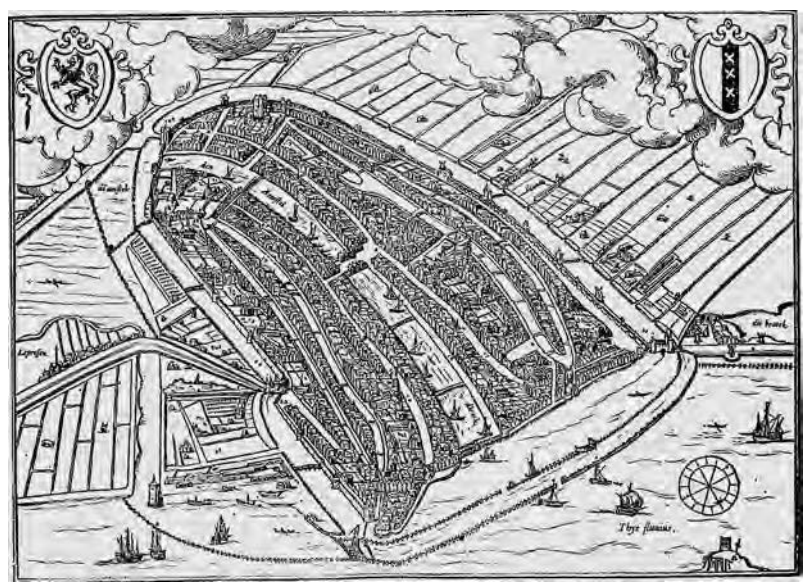
riotyczny zabytek. Ale poprzez iluzję doraźnej sytuacji *hic et nunc*, sugerowanej przez owe tak bardzo realne chmury, przesłaniające widok, wszczyna dialog z widzem i prowadzi z nim grę. Cóż tu widzisz? – pyta. Czy to twój Amsterdam, co go masz za ścianą, za oknem? Czy dawne twe miasto, u jego korzeni? Czy sunące przed twymi oczami chmury to prawdziwe obłoki, jak te za oknem? Czy może – chmury nieboskłonu, tego boskiego, wiecznego i nie zmieniającego się z upływem czasu? A więc: chmury odgradzające twą dzisiejszość od tego, co było w odległej historii, trochę już mglistej. Obłoki „anielskie" (jak te, na których płyną herby miasta i Holandii na drzeworycie Anthonisz.'a), przesłaniające kotarą Czasu – a przecież zarazem odsłaniające – dawny Amsterdam. Ukazujące dawne miasto po to, byś uświadomił sobie *magnitudo* i *magnificentię* nowego miasta, chwałę jego rozkwitu. Obraz prowadzi zatem grę: uchodzi za to, czym nie jest, ale narzuca widzowi treść literalnie nieobecną. Działa tym, co istnieje poza nim. Komentuje to, czego w nim nie widać. To, co jest celem perswazji wywieranej na widza (podziwiać nowy, wielki Amsterdam), a co nie jest unaocznione. Oto późne echo manierystycznej zasady obrazowania, wymuszającej grę konwencjami czasu przeszłego i teraźniejszego, konwencjami rzeczywistego wyglądu rzeczy i imaginacji rzeczy w tym momencie niewidocznych. Gra jest przewrotna: widać to, czego już nie ma; a to, co istnieje teraz, nie jest widoczne, a tylko wyobrażalne. Miniona Historia – postrzegana w obrazie, a przecież realnie już nieobecna. Współczesność – doznawana poza obrazem, wyobrażana w umyśle, a przecież tuż obok obecna. Obraz więc został wyraźnie zaadresowany do widza – radcy miejskiego,

251. Pieter Saeredam, *Widok 's-Hertogenbosch od południowego zachodu*, 1632, Nordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, oraz *Widok 's-Hertogenbosch z St. Janskerk*, 1632, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela



252. Jan Christiaensz. Micker, *Widok Amsterdamu z lotu ptaka*, ok. 1630–1644, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

członka władz municypalnych, ale też do zwykłego, „każdego" obywatela, odwiedzającego ratusz – tak, by pobudzać jego dumę amsterdamczyka, jego patriotyzm lokalny. Widz ma odkryć nie to, co tam jest, lecz to, czego tam nie ma. Ma nazwać to, co w obrazie nie zostało przedstawione: „Brakuje Herengracht i Keizergracht, i Prinsengracht! I tylu kościołów brakuje... Nie ma Westerkerk, Zuiderkerk, ani Noorderkerk! O, nie ma Nowej Giełdy, ani budynku Wagi! A tu już nie płynie Amstela, tylko zbudowaliśmy poldery!" – i tak dalej. A w tym



253. Cornelis Anthonisz., *Widok Amsterdamu*, 1544, drzeworyt

wszystkim, raz jeszcze – gra formuł: mapy i obrazu, *delineatio* i *pingendum*, czyli dziedzin *intellectus* i *imago* / *imaginatio*, matematycznej abstrakcji i zmysłowego ucieleśniania. Wracamy więc znów do post-manierystycznej gry – przewrotnego mieszania odmiennych mediów.

Łatwiejsze zadanie miał amsterdamczyk studiujący późniejszą mapę *Amsterdam met de Nieuwe Vergrooting* (Amsterdam z nową rozbudową), wydaną po 1655 roku przez Fredericka de Widta (Witta) (il. 254). Mapa, z natury rzeczy, jest adresowana do każdego widza: i *bourgois*, wieszającego ją na ścianie domu, i kolekcjonera map, trzymającego ją w albumie-atlasie, i zwykłego obywatela, odwiedzającego któryś z budynków municypalnych i tam ją wywieszoną oglądającego. Pomysł na zaintrygowanie widza polega tu na połączeniu dwóch porządków przestrzennych. U dołu przestrzeń ciągnie się w poziomej płaszczyźnie (z nieznacznym ukosem perspektywy) w głąb, ku linii wybrzeża Ij i portów. W tej „leżącej" partii umieszczono w kartuszu poziomo rozłożony widok miasta z, jak głosi inskrypcja, 1340 roku, a więc znów „kartograficzny zabytek", upamiętniający wczesne dzieje obecnej metropolii. Ta natomiast, z jej nową zabudową i obszarami przygotowanymi pod dalsze prace budowlane, widoczna jest już nie jako panorama, ale jako zwykła mapa, wyrysowana na pionowo ustawionej, jakby zawieszonej na ścianie, karcie. Wygląda to tak, jakby arkusz całej mapy przełamywał się w 1/3 wysokości. Porządek przestrzenny wyraźnie zmienia się na linii zakotwiczonych wzdłuż wybrzeża Ij szeregów statków. To tak, jakby chciano zasugerować rolę portu jako granicy współczesnego miasta, jako miejsca rozdzielającego i spajającego dwie rzeczywistości: historyczną i teraźniejszą; jako przyczyny rozwoju miasta, który nastąpił od średniowiecza do obecnego czasu. Tu gra konwencjami już się kończy. Widz może bez dopowiedzeń *memorii*, bez sięgania poza znajdujący się przed nim przedmiot, dokonywać porównań starego miasta z nowym i doznawać błogiego olśnienia wspaniałością rozwoju metropolii. A włączone w innym porządku przestrzennym do właściwej mapy nowego Amsterdamu widoki – miasto z 1340 roku i zastępy okrętów w porcie, widoczne na dole i w środku, oraz widok Giełdy i fasada nowo zbudowanego ratusza, wyrysowane w narożnych polach u góry – w łatwy sposób poddają myśl o tym, co tego rozkwitu jest przyczyną: historyczna tradycja miejsca, siła floty, mocne urzędy miejskie i bujny obrót handlowo-bankierski.

254. Frederick de Widt (Witt), *Amsterdam met de Nieuwe Vergrooting*, mapa, po 1655, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam – **zob. tabl. 90**

Mapy i widoki Claesa Jansz.'a Visschera

Model obrazowania, łączący widzenie kartograficzne i optykę naturalną oraz rodzajową narrację, stosował wielokrotnie około 1610 roku Claes Jansz. Visscher (1586/87–1652), znakomity rysownik, popularny grafik i rzutki przedsiębiorca.[730] Był właścicielem wielkiego, świetnie pro-

sperującego wydawnictwa, które publikowało ryciny, mapy, widoki miast. Założył je w maju 1609 roku w domu przy północnej stronie Nieuwe Zijdskolk w Amsterdamie. W maju 1611 kupił nowy budynek zwany „Złotą Giełdą" (Gulden Beurs), położony strategicznie w samym sercu miasta, nieopodal Giełdy, przy Kalverstraat, przy której oraz pobliskim Damraak, mieściły się liczne zakłady i sklepy kartograficzne. Z tego wielkiego warsztatu wyszło ok. 1000 zachowanych rycin, a dodatkowo ponad 1000 odbitych zostało z płyt graficznych z drugiej ręki, skupowanych z różnych źródeł. Sam Visscher wykonał ok. 200 plansz akwafortowych. To on wprowadził tę nową technikę na szeroką skalę w holenderskiej grafice pejzażowej, kartograficznej, rodzajowej. Zaczął od fantastycznych, malowniczych pejzaży, po tym, jak w 1607 roku kupił partię rysunków Gillisa van Coninxloo, na pośmiertnej wyprzedaży jego mienia.[731] Ale dwa lata wcześniej, w 1605, zajmował się, jako osiemnastoletni pracownik u słynnego amsterdamskiego wydawcy Willema Jansz.'a Blaeu, opracowywaniem mapy świata, drukowanej z 20 płyt graficznych. Część kartograficzna została powierzona rytownikowi Josui van den Ende, część figuralno-ornamentalną i pejzażową wykonał Visscher. Już zatem prapoczątki kariery zetknęły Visschera z konwencjami widokowego pejzażu i mapy. W latach 1605–1608 rytował wedle rysunków Davida Vinckboonsa, poznając prostą, rodzajową tematykę, „małe historyjki", „małe opowiastki" *naar het leven*, „z życia wzięte" (*Kataryniarz*, 1607).[732] Potem pracował nie tylko nad wydawnictwami własnego warsztatu, ale też zatrudniał się u innych wydawców: w 1610 roku wykonywał mapę Holandii i Zelandii dla Pietera van der Keere (Kaeriusa)[733], a w 1611 dekorował mapy świata publikowane przez van der Keere i Dircka Pietersz.'a Persa.[734] Ustaliwszy sobie dobre imię, zaczął działać już tylko na własny rachunek. Skupił się na produkcji map, widoków miast, wielkich pejzaży „historycznych" (jak monumentalna *Bitwa morska pod Gibraltarem*, 1607, wykonana dla wydawnictwa Willema Jansz.'a Blaeu)[735] i małych pejzaży rodzimych. Jego specjalnością było też wytwarzanie ilustracji szczególnych, bieżących wydarzeń (począwszy od wczesnej *Egzekucji spiskowców Gunpowder Plot* z 1606 – spisku Guya Fawkesa z 5 listopada 1605, mającego na celu wysadzenie parlamentu angielskiego).

Visscher był figurą ciekawą i barwną. Był synem amsterdamskiego budowniczego statków, Jana Claesz.'a. W domu i rodzinnym przedsiębiorstwie okrętowym wchłonął całą wiedzę o konstrukcji i funkcjonowaniu statków, co potem wykorzystał w swych marynistycznych rycinach. Rodowe nazwisko Visscher – *visser*, tj. rybak, którego postać widniała na szyldzie ojcowskiego domu na Roomolensteeg przed Corsgen Poortje i którego uczynił potem markowym znakiem swej oficyny – pojmował jako swoiste, osobiste wezwanie do tworzenia graficznych wyobrażeń rybackich połowów, scen z naprawą sieci czy handlowania rybami. Był ściśle związany z duchownymi Nieuwe Kerk

w Amsterdamie: z Davidem Mostaertem, kierownikiem chóru muzycznego i preceptorem muzycznym tego kościoła, oraz z Hermanem Allaertsz.'em, kościelnym; w 1625 roku piastował funkcję diakona (dziekana) w radzie kościoła. A przy tym należał do zdeklarowanych, zażartych zwolenników kontrremonstranckiego odłamu protestantyzmu holenderskiego. Był zatem Visscher postacią wybitną w społeczności Amsterdamu, osobistością publiczną – jako możny przedsiębiorca, członek rady kościelnej, żarliwy ortodoks kalwiński i oranżysta.

Cała produkcja pracowni Visschera – mapy, widoki miast, pejzaże, mariny, sceny wydarzeń lokalnych i wydarzeń politycznych – kieruje się paradygmatem nowości: wydarzeń, stanu posiadania nagle wyodrębnionego, usamodzielnionego społeczeństwa i kraju. Nowości, które trzeba udokumentować. Tworzy nową topografię i nową ikonosferę realiów współczesnych, notowanych i rejestrowanych z realizmem, za którym tkwi żarliwy imperatyw opisania otaczającego świata. Bo jest to przecież świat nowy, nieeksplorowany – Niderlandy w nowych granicach, z nowym ustrojem. Niderlandy oderwane od legalnej struktury feudalnej Europy. Nie akceptowane jako byt państwowy. Niderlandy nowego rozwoju gospodarczego i zmian społecznych. Stąd konieczna próba wizualnego określenia tego obszaru, i to nie zastanymi środkami, wypracowanymi w dawnych czasach, w odrzuconym ustroju. Ów nowy opis służy politycznemu określeniu, czym są odrębne Niderlandy, już nie burgundzkie, austriackie, czy hiszpańskie.[736]

Ten polityczny sens legitymizowania niepodległego bytu młodego państwa wyrażają mapy Visschera, przynależne do kategorii narodowej, patriotycznej kartografii. Najpiękniejszym przykładem jest mapa z 1609 roku *Leo Belgicus* (*Novissima et accuratissima Leonis Belgici, seu Septemdecim Regionum Descriptio* – il. 255).[737] Zakorzeniony w heraldyce patriotycznej i grafice końca XVI i XVII wieku motyw Lwa Niderlandzkiego nawiązywał w oczywisty sposób do tradycji ogólnoeuropejskiej symboliki monarszej. Nowością było natomiast zaadaptowanie tej figury do dzieł kartograficznych. Po raz pierwszy mapa Niderlandów ujęta została w postać lwa w 1583 roku, w geograficznej książce *De leone Belgico* Michaela Aitsingera (Eitzingera), w ilustracji wykonanej przez Fransa Hogenberga. Pomysł ten zrobił potem wielką karierę w kartografii holenderskiej, do czego walnie przyczyniły się mapy Visschera: ta z 1609 i kolejna, z 1633 roku (z *Leo Hollandicus*, ukazująca siedem wolnych prowincji).[738]

Leo Belgicus Visschera jest inwencją, łączącą naukowy realizm kartograficzny, przejawiający się w dokładności samej mapy i towarzyszących jej na bordiurach „profili" miast północnych (po lewej) i południowych Niderlandów (po prawej), z koncepcją manierystyczną. Polega ona na zaskakującym widza *concetto*, szczególnym i niezwykłym koncepcie obrazowym: na zespoleniu mapy kraju z ciałem alegorycznego lwa. Koncept taki nosi znamię kategorii *capriccio* z manierystycznej

255. Claes Jansz. Visscher, *Leo Belgicus*, mapa *Novissima et acuratissima Leonis Belgici, seu Septemdecim Regionum Descriptio*, 1609, Stichting Atlas van Stolk, Rotterdam

teorii włoskiej, wedle której należało szukać efektu niesamowitości i osobliwości w zespoleniu tego, co naturalne i tego, co sztuczne, tak, by zabawić widza, by igrać z jego przyzwyczajeniami w postrzeganiu rzeczywistości, złudzić jego wyobraźnię. *Leo belgicus* Visschera jest przez to poniekąd krewnym owych zwierzęcych stworów we włoskich parkach (np. Bomarzo), które udają prawdziwe, naturalne stworzenia, ukryte w gąszczu roślinności lub których otwarte paszcze stanowią wejście do sztucznych grot. Są to inwencje wymagające zawsze wielkiego kunsztu i wirtuozerii, tak jak i pomysł z wpisaniem mapy – i to bardzo precyzyjnej! – w bryłę lwiego cielska. *Leeuwenkaart* – „lwia mapa"– jest tu mapą w sensie przedstawienia kartograficznego, i zarazem obrazem malarskim – alegorycznym i pejzażowym.

Ciało *Leo Belgicus* obejmuje granice wszystkich 17 prowincji, także południowych: flandryjsko-brabanckich oraz Luksemburga, Limburgii, Hainaut (Hennegau) – całego więc obszaru niderlandzkojęzycznego. Lew siedzi w rozległym pejzażu, unosząc łeb w górę i trzymając w łapie opuszczony w dół (co ważne!) miecz. Krajobraz rodzimej krainy z panoramą miasta, rzeką ze statkiem kupieckim, polami rolnymi i pastwiskami wypełniony został figurami alegorycznymi. Po lewej stronie personifikacje obu części Niderlandów („'t Nederlandt onder d'Aertshertogh Albertus" i „'t Vrye Nederlant") obejmują się w zgodzie, w serdecznym uścisku siostrzanym, depcząc postać „dawnego sporu" – „d'Oude Twist". W prawym rogu widnieje figura śpiącego Marsa,

podpisana „Slapende Oorlogh" (Śpiąca Wojna). Korzyści z pokoju – ustanowionego właśnie Rozejmem Dwunastoletnim w 1609 roku (napis „Bestant voor 12 Jaer" wychodzi z paszczy lwa) – ukazują opatrzone inskrypcjami scenki w tle: chłopi w spokoju uprawiający rolę („'t Vredich Lantbouwen" – rolnictwo w czasach pokoju), podróżni bez obaw przemierzający kraj („'t Veylich Reysen" – bezpieczne podróżowanie), kupcy na przystani („Coophandeln" – handel kupiecki), rozbudowa miast („'t Vergrooten der steden"), pasienie stad dorodnego bydła i trzody („'t Overvloedich Vee"). Nad sylwetką miasta w głębi widnieje wymowny napis: „'t Lants Welvaert" – pomyślność kraju. Anioły wychylające się zza chmur, odsłaniających tarczę słońca z imieniem Boga („Godt"), zrzucają na ziemię symbole Bożych błogosławieństw („Zeghen"), symbole rozkwitu sztuk i nauk, pomnażania bogactwa, pomyślnego czasu. Mapa głosi przeto pochwałę pokoju – Rozejmu Dwunastoletniego 1609–1621 – i jako taka jest dokumentem ówczesnej politycznej opcji regentów Amsterdamu po stronie partii Johana Oldebarnevelta i jej pacyfistycznej strategii wobec Hiszpanii. Cały ten rozbudowany program byłby dla widza zapewne mało czytelny, gdyby nie użycie przykuwającego uwagę *concetto* w postaci owego Lwa Niderlandzkiego, który właśnie, choć zawsze gotów do akcji, przysiadł na swych mocarnych łapach i czuwa jako strażnik pokoju i dobrobytu Republiki. Ta barwna mapa – niewątpliwie przedmiot luksusowy – przeznaczona była dla elity politycznej i społecznej Holandii, dla patrycjuszy oraz koneserów i kolekcjonerów. Ale w skromniejszym, czarno-białym wariancie czysto graficznym mogła służyć jako instrument propagandy i perswazji politycznej w znacznie szerszym kręgu odbiorców.

W budowaniu nowej, patriotycznej topografii „nowego" kraju Visscher podążał często za wzorcami Vrooma, gdy tworzył rozległe sylwetowe widoki miast – na przykład w doskonałym rysunku z ok. 1610 roku *Panorama Enkhuizen*, widziana z tafli Zuiderzee (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library).[739] Najdoskonalszym jego dziełem w tym zakresie jest *Wielki Profil Amsterdamu od strony Ij* z 1611 roku (il. 256).[740] Czteropłytowa rycina ma pokaźne rozmiary 44,1 × 147,4 cm. Ginie tu optyka mapy, a zwycięża naturalna optyka widza, patrzącego z poziomu gruntu na wprost. Następuje pełne usamodzielnienie widoku poziomego od rzutu kartograficznego. Oba te elementy, zespolone, występowały i występują powszechnie na wcześniejszych i ówczesnych mapach – np. na wspomnianej miedziorytowej *Mapie Utrechtu* Adama van Vianena z 1598 roku (il. 238). Visscherowski *Widok Amsterdamu*, wykorzystujący w partii środkowej wcześniejszy miedzioryt widokowy Pietera Basta (Bastiusa) z 1599 roku, jest jednym z najpełniejszych dokumentów wyglądu, charakteru i życia miasta, a zarazem środkiem propagowania chwały Amsterdamu jako metropolii światowego handlu. Pośrodku pierwszego planu, pod podtrzymywanym przez Famy herbem

256. Claes Jansz. Visscher, *Widok Amsterdamu od strony Ij*, tzw. *Wielki profil Amsterdamu*, 1611, akwaforta

miasta, tronuje personifikacja Amsterdamu, ukazana w typie *Nederlandse Maagd* – ucieleśnienia wolnych Niderlandów – w postaci dziewczyny siedzącej w otoczonym palisadą ogrodzie (*de Hollandse Tuin*).[741] Jest to powszechne w ikonografii holenderskiej XVII wieku przedstawienie sekularyzujące typ Marii-Dziewicy w *hortus conclusus*. Ku dziewczynie zmierzają przedstawiciele wszystkich grup społeczeństwa amsterdamskiego i prowincji Holandii oraz posłowie zamorskich krajów z darami, by złożyć Miastu hołd. Przynoszą produkty roli, ogrodnictwa, rybołówstwa, łowiectwa, rzemiosła, handlu i żeglugi, dzieła i instrumenty nauk i sztuk oraz wytwory z egzotycznych krain. Tym samym owa panorama typów ludzkich i społecznych, rozwinięta na pierwszym planie, staje się ostentacyjną demonstracją bogactwa i dobrobytu miasta nad Amstelą. Na Ij wrze codzienny ruch statków i łodzi; nabrzeża portu zapełnione są istnym lasem masztów. W głębi rozciąga się długi, widziany od północy profil miasta, w którego centrum dominują sylwety Oude i Nieuwe Kerk. Legenda w rogu pozwala bez trudu rozpoznać kolejne budowle, opatrzone na rycinie numerami – patrząc od lewej ku prawej: zajazd Reizenhof, stocznię Pepperswerf, bramę Montelbaenstoren, Giełdę, kościół Zuiderkerk, bramę Schreierstoren, kaplicę St. Olof, ratusz, bramę Haringspakkerstoren i inne. Towarzyszący widokowi tekst sławi pożytki pokoju i rozkwit Amsterdamu, rozbudowującego się po rozejmie 1609 roku. Pochwałę pokoju, dającego profity gospodarcze, głoszą też umieszczone między kolumnami tekstu widoki głównych handlowych miejsc Amsterdamu: placu Dam z ratuszem i budynkiem wagi, gmachu Giełdy, hal targu mięsnego (Vleeshallen) i rynku rybnego (Vismarkt).

Rycina Visschera miała charakter dokumentu oficjalnego i propagandowego. Dowodem tego jest fakt, że w 1612 roku Stany Generalne uznały za właściwe ofiarować sześć jej egzemplarzy sułtanowi Ordy Osmańskiej w charakterze urzędowego prezentu.[742] Jej przesłanie sformułował Visscher jednak zupełnie inaczej niż w mapie z Leo Belgicus: zdecydował się na przekaz dokumentarno-realistyczny, wsparty obszernym tekstem, który niesie główny ciężar gloryfikacyjnej alegory-

zacji. Poprzez stopniowanie środków informacji: od tekstu, przez realistyczne widoki placów miejskich, dalej przez pierwszoplanową panoramę typów ludzkich, reprezentujących różne grupy społeczne, po detaliczną panoramę portu i miasta – *Wielki profil* staje się triumfem opisowej rejestracji realiów, świadectwem „nowego kraju opisania" (by strawestować słynne *Opisanie świata* Marco Polo).

Wnętrze miasta

Rozwinięty w pełni w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVII wieku, w twórczości Carela Fabritiusa, Pietera de Hoocha, a potem braci Berckheyde i Jana van der Heydena, obraz wnętrza miasta ma w sztuce Niderlandów stare korzenie. Już w epoce Jana van Eycka ukształtował się wizerunek zabudowy miasta, oscylujący między modelem miasta idealnego a rejestracją realnego wyglądu. Między miastem jako *nową Jerozolimą* a miastem konkretnym – *urbs moderna*. Rzeczywiste budowle bywają rozpoznawane w tłach słynnych dzieł piętnastowiecznych mistrzów: *Madonnie kanclerza Rolin* i *Ołtarzu Gandawskim* Jana van Eycka czy *Narodzinach Chrystusa* z Dijon i *Madonnie w glorii* z Aix-en-Provence Mistrza z Flémalle, gdzie składają się na uogólnioną wizję Niebiańskiej Jerozolimy.[743] Pojawiają się też widoki sumarycznie oddające główne punkty topograficzne niderlandzkiego miasta: bramę w murach miejskich, plac targowy lub rynek, ratusz, kościół – na przykład te widziane przez otwarte okno w tle kwatery ze św. Józefem w *Ołtarzu Mérode* (il. 257) czy w *Madonnie przed kominkiem* z kręgu Mistrza z Flémalle. Są to pierwsze przedstawienia „brzucha" miasta, jego wnętrza – ujęte z bliskiej perspektywy i tworzące wrażenie oglądania widoku z okna, otwartego gdzieś na piętrze domu. Jeszcze silniejsze złudzenie bliskiego wglądu w przestrzeń zwykłej miejskiej ulicy daje iluzja odbicia w lustrze, w którym widać przechodniów zaglądających z zaciekawieniem przez okno do wnętrza komnaty, na obrazie Petrusa Christusa ze *Św. Eligiuszem złotnikiem*, sprzedającym młodej parze zaręczynowy lub ślubny pierścień (1449, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art). Ów znakomity trik obrazowy pozwala widzowi „wychodzić" z izby na zewnątrz, na ulicę, i odwrotnie – wkraczać z przestrzeni miejskiej do zacisza domowego. Motyw zabudowy miejskiej, zwykle tworzącej fantazyjną, uogólnioną wizję *urbs* z włączeniem w nią jednej lub kilku rozpoznawalnych, realnych budowli, występuje powszechnie w obrazach religijnych z drugiej połowy XV i XVI wieku (np. widoki miasta z wieżą katedry utrechckiej w obrazach Mistrza z Frankfurtu, Jacoba van Utrecht, Mistrza Zdjęcia z Krzyża z kolekcji Figdor i inne).[744] Szczególnie ważna jest tradycja tego motywu w obrazach z wizerunkami donatorów, gdyż będzie ona miała długą kontynuację w malarstwie portretowym XVII wieku (np. w licznych portretach Aelberta Cuypa). W obrazie Hendricka Bloemaerta *Rozdzielanie poży-*

257. Mistrz Mérode, *Święty Józef w warsztacie ciesielskim*, skrzydło *Ołtarza Mérode*, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Nowy Jork

258. Hendrick Bloemaert, *Rozdzielanie pożywienia ubogim przez Marię van Pallaes i jej rodzinę*, 1657, Centraal Museum, Utrecht

wienia ubogim przez Marię van Pallaes i jej rodzinę (1657, Utrecht, Centraal Museum – il. 258)[745] akt charytatywny patrycjuszowskiej rodziny utrechckiej i jej portret zarazem ukazane zostały na podworcu przed dawnym St. Agnetenklooster i St. Nikolaaskerk oraz budynkiem refektarza, mieszczącym fundację dobroczynną Marii van Pallaes. Nie jest to tylko pochwalny wizerunek fundatorki i jej bliskich. Upozowanie figur, patrzących wymownie na widza, wciąga go w obszar ich działań i w scenerię wnętrza miejskiego, nawołując do wspierania prac fundacji. Widok fragmentu miasta służy uprzytomnieniu widzowi potrzeb ludności utrechckiej, sytuuje go nie w wymyślonej gloryfikacyjnej przestrzeni, lecz w przestrzeni *tu i teraz*, w realności życia miejskiego i zawartych w nim wyzwań społecznych, wyzwań narzucanych przez model życia obywatelskiego.

Fortyfikacje

Obraz miasta jako organizmu społecznego, przestrzeni stabilnego ładu, zamkniętej w obrębie murów, wymagał nakreślenia owej linii obronnej, gwarantującej bezpieczeństwo życia *intra muros*. Nie przypadkiem przeto ciąg umocnień fortyfikacyjnych: murów, fos, bram, wież, baszt, bastej i bastionów – tak silnie akcentowany był w gloryfikujących siłę miasta „profilach" Vrooma, van Goyena czy Vermeera. Ale też ów graniczny obszar obronny miasta sam w sobie był często osobnym tematem sztuki holenderskiej.

Cel gloryfikowania militarnej siły miasta ewokował w takich przedstawieniach grę z realiami. Poszczególne składniki obronnego szańca oddawane były z pieczołowitym realizmem, ale już ich kompozycja mogła odrywać się od rzeczywistej sytuacji. Tak dzieje się na przykład w grupie rysunków Jacoba Saverya I z około 1600 roku, ukazujących fortyfikacje starego Amsterdamu (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; Boston, Museum of Fine Arts – il. 259).[746]

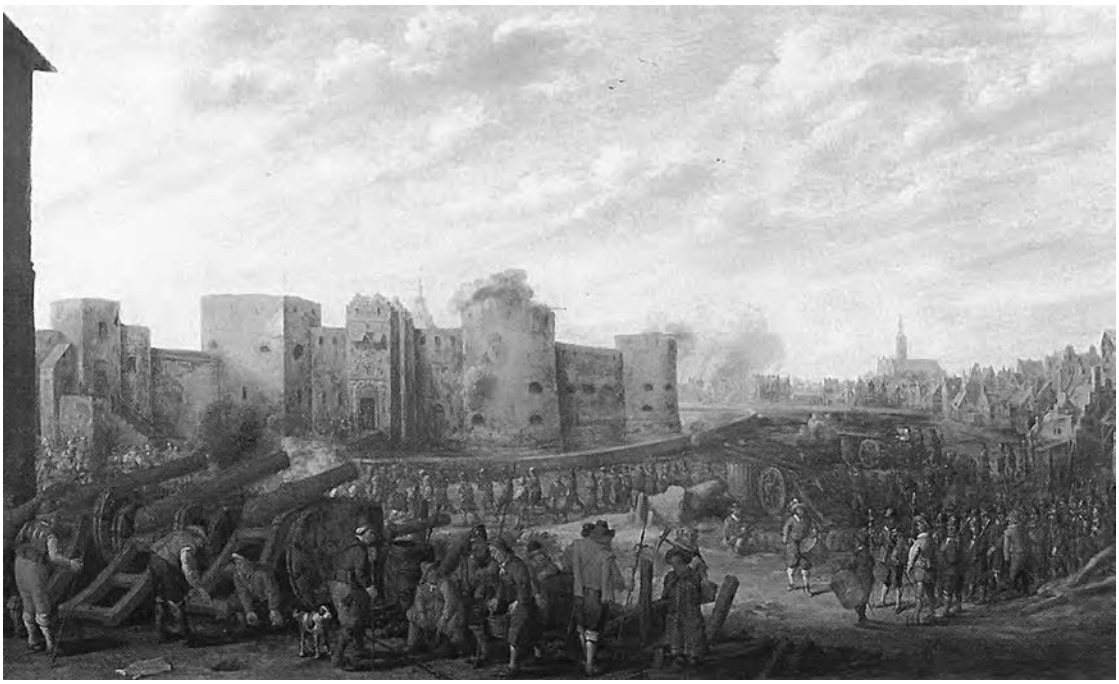
Artysta z całą precyzją przedstawił w nich budowle wschodniego odcinka fortyfikacji Amsterdamu: bramy Regulierspoort i St. Anthonispoort, wieże Munttoren, Leeuwenburgtoren, Swijgh Utrechttoren, barbakan Rondeel, bastion Uilenburg. Ich zestawienie nie odpowiada jednak wcale pierwotnej sytuacji topograficznej, jaką znamy z widoków Amsterdamu autorstwa Cornelisa Anthonisz.'a (perspektywicznego planu z 1538–1544) i Pietera Baasta (panoramy z 1597 roku). Widok, w szczegółach realistyczny, w całości został zakomponowany; fikcyjne zestawienie budowli w jednym miejscu ma narzucać widzowi wrażenie spotęgowanej siły obronnej Amsterdamu i daje efekt niejako „portretu zbiorowego" jego fortyfikacji. Celem jest tu zatem wizerunek *nae 't leven*, stworzony jednak za pomocą wyobraźni, *uyt den gheest*. A więc: dzieło oparte na głoszonej przez van Mandera zasadzie gry między realizmem a manierystycznym komponowaniem imaginacyjnym.

259. Jacob Savery I, *Fortyfikacje starego Amsterdamu*, ok. 1600, dwa rysunki, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

Obok takich „rozgrywanych" wyobrażeń umocnień miejskich istniały przez całe siedemnaste stulecie przedstawienia wykonywane stricte *nae 't leven*, jak rysunek z kręgu Abrahama Bloemaerta *Fortyfikacje Utrechtu z bramą Wittevrouwenpoort* z lat około 1600–1610 (Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst – il. 260).[747] Rejestracyjny sens topograficznego dokumentu podkreśla figurka siedzącego w rogu artysty, odrysowującego wygląd tej części miasta w szkicowniku. Zarazem sugeruje ona widzowi, że ogląda to właśnie, co tamten rysuje. Motyw szkicującego w plenerze artysty – znany z wielu późniejszych rysunków i rycin, choćby z twórczości Rembrandta (akwaforty: *Trzy drzewa* 1643 i *Zagroda chłopska* ok. 1645)[748] – zawsze działa jako środek porozumienia obrazu z widzem, ale tu sugestia jest tym silniejsza, że postać autora widnieje na skraju pierwszego planu, między przestrzenią pejzażu a pozycją widza, i jakby otwiera przed odbiorcą pole widzenia, a zarazem nakłania go, by zaglądał przez ramię artyście, podpatrywał wykonywane przezeń studium widoku i porównywał je z rzeczywistością (choć i ta przecież jest tylko odtworzona, a nie naoczna).

Niekiedy wizerunki umocnień miasta pełniły rolę swoistej pamiątki patriotycznej, przypominając o niegdysiejszych heroicznych czynach i podniosłych wydarzeniach. Przynależały wtedy do wspólnej kategorii świadectw chwalebnej historii razem z mapami i panoramicznymi planami słynnych oblężeń miast (jak np. zachowany w budynku Wagi w Deventer obraz-mapa z 1578 roku), jak też z tapiseriami bitew wojny niepodległościowej (cykl middelburski Vrooma – il. 216). Tak było z Vredenburgiem, cytadelą, wzniesioną w ciągu fortyfikacji Utrechtu przez architektów z rodziny Keldermansów w dwudziestych–trzydziestych latach XVI wieku.[749] Przedstawiany na licznych obrazach i rycinach (np. obrazie Willema van Swanenburga z 1658, Utrecht, Centraal Museum, czy akwaforcie Cornelisa Deckera z 1656 roku),[750] przypominał historyczne wydarzenia z zimy 1576/1577 roku, z czasu sześciotygodniowego oblężenia miasta przez Hiszpanów.[751] Oblężenie to

260. Abraham Bloemaert, *Fortyfikacje Utrechtu z Wittevrouwenpoort*, ok. 1600–1610, rysunek, Gemeentelijke Archiefdienst, Utrecht

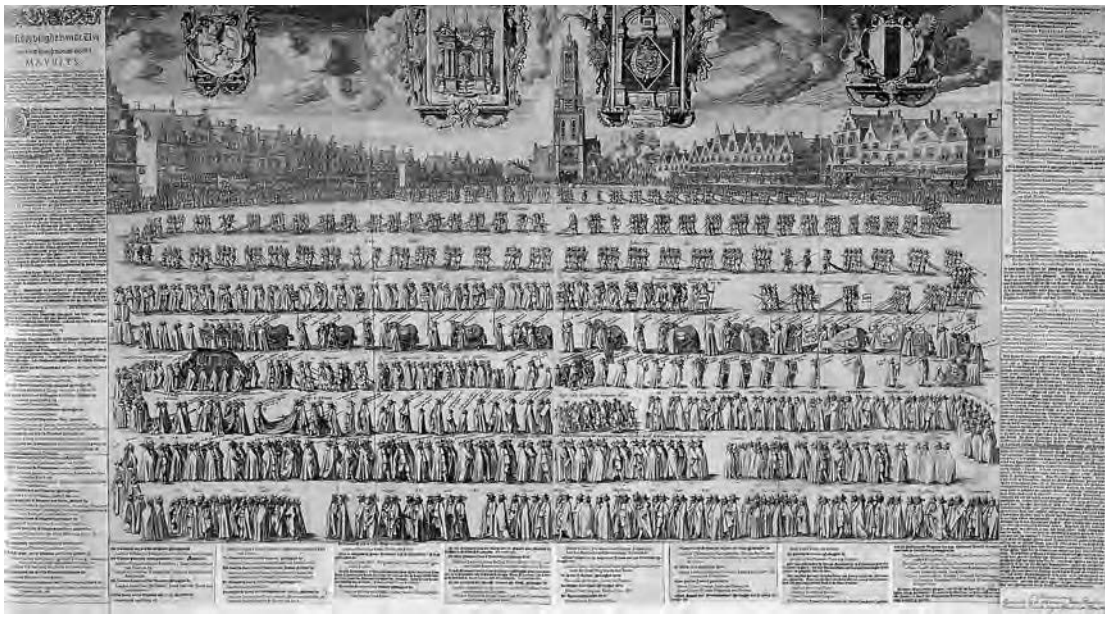


261. Joost Cornelisz. Droochsloot, *Oblężenie Haarlemu w zimie 1576/1577 roku*, 1646, Centraal Museum, Utrecht

ukazuje obraz Joosta Cornelisz.'a Droochsloota z 1646 roku (Utrecht, Centraal Museum – il. 261). Na jego pierwszym planie stoi, patrząc na widza, kobieta z oskardem, zarzuconym na ramię. To słynna heroina holenderskiej wojny niepodległościowej, Cathrijn van Leemput, która wraz z utrechckimi kobietami zamknęła się we Vredenburgu i skutecznie broniła przed naporem wroga. Jej męstwo i patriotyzm przypominały zresztą podobną postać wojennej bohaterki – obrończyni Haarlemu, Kenau Symonsdochter.[752] Cathrijn w obrazie Droochsloota wyłączona została z historycznej narracji: jej (zresztą wtórnie domalowana przez artystę) postać, umieszczona – niezgodnie z logiką obrazu historycznego – pośród hiszpańskich żołdaków, w centrum pierwszego planu, stanowi, tak samo jak masywna sylweta cytadeli, znak bohaterskiego oporu mieszkańców miasta, jest patriotycznym symbolem Utrechtu. Złamanie konwencji realizmu miało tu alegoryczne uzasadnienie: stworzyło przesłanie gloryfikujące obronną siłę miasta.

Miasto jako wnętrze publiczne

W 1625 roku Gillis van Scheyndel wykonał rycinę *Ceremonia pogrzebowa księcia Maurycego Orańskiego* (Atlas van Stolk – il. 262).[753] To wielkoformatowe dzieło graficzne[754] prezentuje z solennym namaszczeniem przebieg ceremonii funeralnej, jaka miała miejsce w Delft 16 września 1625 roku. Kondukt żałobników, podążający ku portalowi



262. Gillis van Scheyndel, *Ceremonia pogrzebowa księcia Maurycego Orańskiego 16 września 1625 roku w Delft*, 1625, akwaforta, Atlas van Stolk, Rotterdam

Nieuwe Kerk (i dalej, już w niewidocznym wnętrzu kościoła, ku krypcie), snuje się w długiej kolejce, zakręcającej wężową linią, ujęty we fryzowych rzędach, zmniejszających się skalą w warstwowej perspektywie, szereg po szeregu, jeden nad drugim. Taka sztuczna kompozycja daje możliwość reprezentacyjnej rejestracji każdego elementu pochodu, każdej grupy jego uczestników. Pozioma optyka fryzu, nawarstwiającego się i wspinającego spiralnymi zakosami na kolejne plany – optyka rodem z antycznej tradycji reliefów z triumfalnymi pochodami na kolumnach Trajana czy Marka Aureliusza, a zarazem nawiązująca do wielkich graficznych przedstawień triumfów monarszych, np. *Triumfu cesarza Maksymiliana I* Albrechta Dürera – niepostrzeżenie przekształca się w górnej części kompozycji w widok perspektywiczny, wgłębny. Widzimy tam panoramę placu rynkowego, Grote Markt, z wieżą Nieuwe Kerk na osi i precyzyjnie oddaną zabudowę pierzei, zarejestrowaną w rozciągniętym horyzontalnie kadrze, jakby w szerokokątnym obiektywie. Plac, w rzeczywistości znacznie bardziej zwarty i mniejszy, zdaje się przez to być niebywale rozległym forum. Miasto staje się świadkiem i współuczestnikiem żałobnych uroczystości. Jego zabudowa ujęta jest, dzięki świadomie i sztucznie rozwiniętej przed oczyma widza kompozycji, tak, by mogła pełnić rolę teatralno-scenograficznych kulis i dekoracji dla ceremonii. Ta sceneria przydawać ma ukazanemu wydarzeniu paradności. Zarazem jednak ranga samej ceremonii służy chwale miasta. Przekaz kierowany do widza zawiera w sobie świadomą ambiwalencję: tematem informacji jest zarówno sława księcia Maurycego, jak sława miasta. To ono – Delft – jest jedyną sceną pośmiertnej

263. Hans Bol, *Widok na Hofvijver w Hadze z uroczystością dworską*, 1586, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Drezno

gloryfikacji bohaterów historii patriotycznej: tu zginął i pochowany został Wilhelm I, tu musi odbywać się pogrzeb jego wielkiego następcy i najsłynniejszego wodza w militarnych zmaganiach Państwa z hiszpańskim wrogiem – Maurycego.

Ta wykoncypowana optycznie i perspektywicznie formuła wizerunku miasta z przedstawieniem oficjalnego wydarzenia, w której autor rozgrywa efekty dwóch konwencji: ceremonialnej konwencji poziomego fryzu na pierwszym planie oraz realistycznej konwencji wgłębnego widoku perspektywicznego, ma swą tradycję. Działający w Amsterdamie imigrant z Mechelen, Hans Bol (1534–1593), autor pierwszych realistycznych widoków miast niderlandzkich (Antwerpii, Bergen op Zoom, Amsterdamu – il. 237)[755], namalował w latach 1585–1586 cztery niewielkie gwaszowe widoki Hofvijver w Hadze[756], w tym *Widok na Hofvijver w Hadze z uroczystością dworską* (1586, Drezno, Gemäldegalerie – il. 263). Tłumna scena na pierwszym planie odczytywana bywa jako przedstawienie mieszkańców Hagi witających hrabiego Leicester, przybyłego do miasta. Entrada jego statków i łodzi widnieć ma na kanale, biegnącym w głąb miasta (choć rozpoznanie sceny jako tej właśnie ceremonii jest niepewne). Widzimy charakterystyczne zestawienie fryzu postaci na pierwszym planie, z ujętą w gwałtownym zogniskowaniu perspektywy wgłębnej sceną uroczystości, odbywającej się na wodzie. Zasada kompozycyjna, wprowadzona przez Bola, stosowana będzie w kolejnych oficjalnych wizerunkach Hagi, ukazujących na pierwszym planie uroczystą paradę halabardników i pochód księcia orańskiego z orszakiem, wychodzący z siedziby stadhoudera w Buitenhof i zmierzający ku kwaterom gwardii św. Sebastiana na Lange Vijverberg[757]: rycinie *Curia Hollandiae* Hendricka Hondiusa wg Gillisa de Saena z 1598 roku[758], obrazie Adama van Breena z 1618 roku (Amsterdam, Rijksmuseum)[759] czy obrazie Hendricka Ambrosiusa Pacxa *Książęta orańscy i ich krewni wyjeżdżający konno z Buitenhof w Delft* z ok. 1623–1625 (Haga, Mauritshuis).[760]

Podobny sens i podobną kompozycję prezentują liczne obrazy z lat 1618–1630, ukazujące *Rozwiązanie oddziałów „waardgelderów" w 1618 roku na Neude w Utrechcie*.[761] Chodzi o słynne w historii miasta i republiki wydarzenie z 1618 roku. W przeforsowanej w 1617 roku przez Johana van Oldebarnevelta w Stanach Prowincjonalnych Holandii tzw. Ostrej Rezolucji (*Scharpe Resolutie*) ustanowione zostało prawo

264. Pauwels van Hillegaert, *Rozwiązanie oddziałów „waardgelderów" w 1618 roku na Neude w Utrechcie*, ok. 1625, Centraal Museum, Utrecht

formowania przez miasta i ich regentów własnych jednostek wojskowych (najemnej gwardii – *waardgelders*). I tak Utrecht powołał na służbę korpus sześciuset najemników. Stany Generalne, pod naciskiem Maurycego Orańskiego, głównodowodzącego armią Republiki, uznały jednak ów edykt za nielegalny. Książę usiłował zmusić władze miasta do dobrowolnego rozwiązania tych oddziałów. Zarządcy Utrechtu uporczywie odmawiali. Jednak sami „waardgelderzy" postanowili nie wchodzić w starcie z regularnymi wojskami stadhoudera. Ten zajął miasto bez wystrzału. 31 lipca 1618 wydał „waardgelderom" rozkaz złożenia broni i samorozwiązania. Regenci, zwolennicy Oldenbarnevelta, zostali zwolnieni i zastąpieni nowymi, posłusznymi stadhouderowi członkami rady miejskiej. Był to triumf stronnictwa oranżystów nad partią regencką Johana van Oldebarnevelta. Temat ten malowali: Joost Cornelisz. Droochsloot w 1618 roku (Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), Pauwels van Hillegaert w 1621 (miejsce przechowywania nieznane), 1627 (Amsterdam, Rijksmuseum) i ok. 1625 roku (Utrecht, Centraal Museum) oraz nieokreślony mistrz (utrechcki?) ok. 1625 roku (Kopenhaga, Statens Museum for Kunst) (il. 264). Rygorystyczna dawniej kompozycja fryzowa pierwszego planu ulega tu stopniowo rozluźnieniu, ceremonializm ustępuje miejsca efektowi ożywionego, gwarnego zgromadzenia. Jest to efekt bliski aurze scen targowych rozgrywających się na rynkach, jak na obrazie Droochsloota z około 1620 roku *Ganzemarkt i Stadhuisbrug w Utrechcie* (Utrecht, Centraal Museum).[762] Ceremonializm przechodzi w malowniczą rodzajowość.

Efektu tego uniknął jeszcze Pieter Saenredam w doskonałym obrazie *Wjazd księcia Maurycego do Haarlemu w celu powołania nowego*

265. Pieter Saenredam, *Wjazd księcia Maurycego Orańskiego do Haarlemu w celu powołania nowego zarządu miejskiego w 1618 roku*, 1630, zb. pryw. – **zob. tabl. 91**

266. Egbert van der Poel, *Pochód w świetle pochodni nad Oude Delft w Delft*, ok. 1654, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft – **zob. tabl. 92**

267. Johannes Vermeer, *Uliczka*, ok. 1658–1660, Rijksmuseum, Amsterdam – **zob. tabl. 93**

zarządu miejskiego w 1618 roku (1630, kol. pryw.), gdzie fasada ratusza, w rzeczywistości raczej niepozornego, nabiera majestatyczności omalże prospektu scenicznego czy paradnych dekoracji okolicznościowych (il. 265).[763] Potem, w obrazach z połowy wieku, np. *Pochodu w świetle pochodni nad Oude Delft w Delft* Egberta van der Poela (ok. 1654, Delft, Het Prinsenhof – il. 266)[764], przestrzeń publicznej obrzędowości zmieni się w intymną aurę zaułka miejskiego. Zajrzyjmy przeto w owe zaciszne zakątki.

Miejskie zakątki i zaułki. Uliczki i podwórka

Niewątpliwie najsłynniejszym holenderskim zaułkiem jest *Uliczka* Johannesa Vermeera (ok. 1658–1660, Amsterdam, Rijksmuseum – il. 267).[765] Wielokrotnie podkreślano, że ten wspaniały obrazek stanowi odpowiedź Vermeera na formułę delfckich „podwórek" Pietera de Hoocha, malowanych od ok. 1657–1658 roku[766], czy też – dodajmy – jeszcze wcześniejszych scenek rodzajowych, jak ta widoczna na obrazie *Warsztat szlifierza* Gerarda ter Borcha z ok. 1653 roku (Berlin, Gemäldegalerie).[767] Jest więc, tak jak *Widok Delft* wobec profili miasta Vrooma, „rozmową" z utrwalonym i spopularyzowanym typem widoków miejskich, tym razem ze *stadinterieurs*, z wizerunkami „wnętrz miasta". Dzieło Vermeera prowadzi własną grę z ujęciami de Hoocha. Grę zaiste przekorną. Grę „odwracania na nice", zamiany *à rebours* tego, co wewnątrz, na to, co na zewnątrz (*binnen – buiten*). Jeśli podwórka de Hoocha sytuują widza w samym środku domostwa, w środku parceli, wewnątrz kwatery miejskiej zabudowy, na dziedzińczykach za domem, poza zgiełkiem ulicy, i tylko poprzez korytarz czy sień umożliwiają mu spojrzenie na zewnątrz, na ulicę (np. obrazy w londyńskiej czy waszyngtońskiej National Gallery – il. 268), to Vermeer przenosi punkt obserwacji na ulicę, i tylko przez otwór bramy wciąga wzrok odbiorcy w głąb, w przestrzeń za parawanem ściany domów, w obszar podwórka czy wnętrza domostwa – przestrzeń zresztą raczej wyczuwaną i domyślną niż ujawnioną i widoczną. Obraz może być zatem rozumiany jako wyraz *aemulatio* rozpowszechnionej w środowisku delfckim formuły de Hoocha. Parawanowa tafla elewacji pełni tu niejako rolę kotary, zasłony rozdzielającej widoki, „uchylonej" w jednym tylko miejscu i dającej wgląd w to, co skryte w głębi. Vermeer wprowadza zatem do *stadinterieur* zasadę, znaną już z *kerkinterieurs* Gerarda Houckgeesta, Emanuela de Witte'a i Hendricka van Vlieta z początku lat pięćdziesiątych (por. rozdz. II.3). Zabieg sugerowania życia w przestrzeni „gdzieś poza" – za przesłoną elewacji – wystąpi też w jego *Widoku Delft*, gdzie autor każe widzowi domyślać się i wyobrażać sobie nieunaoczniony obszar „brzucha miasta", istniejący za pasem obronnych murów. Tak też w *Uliczce* każe jego uwadze „przebijać się" przez barierę ściany w zamknięty świat *thuis* – intymnego życia domowego.

Obraz Vermeera jest dziełem unikalnym: na dobrą sprawę nie ma w malarstwie holenderskim podobnych przedstawień wycinkowego widoku ulicy. Wcześniej fragmenty miasta – inne jednak i inaczej ujęte – przedstawiał Carel Fabritius. Poza wspominanym już, przeznaczonym do kasety perspektywicznej *Widokiem placu przed Nieuwe Kerk* u zbiegu ulic Oude Langendijk i Vrouwenrecht z 1652 roku (Londyn, National Gallery – tabl. 48), wizerunkiem delfckiego zaułka był obraz *Strażnik miejski przy St. Anthonispoort w Delft* z 1654 roku (Schwerin, Staatliches Museum – il. 269).[768] Ukazuje on zakątek przy bramie św. Antoniego (St. Anthonispoort). I tu dokonane zostało świadome odwrócenie zwyczajowych sytuacji, ról i znaczeń. Zamiast stać na warcie z gotową do strzału bronią i czuwać, czy widoczny za bramą przechodzień nie jest aby intruzem, strażnik siedzi w niedbałej pozie, znudzony grzebie przy mechanizmie arkebuza, a towarzyszący mu pies – tradycyjny symbol Czujności – patrzy nań ospale. Wartownik przedstawiony został zatem w momencie zaniechania cnoty Diligentii. Temu odwróceniu znaczeń odpowiada kształt scenerii: załomy budowli, widocznych fragmentarycznie, wprowadzają widza w konfuzję; nie wiadomo, co się za nimi kryje, gdzie ma podążać wzrok – w górę, po schodkach w mrok portalu, czy w dół i w głąb, pod łukiem bramy. Powstaje wrażenie niejednoznacznej gry przestrzenią, której części nie wiążą się w logiczną, ciągłą całość. To eksperymentowanie przestrzennymi jednostkami świadczy o wpływie podobnych tendencji, jakie niewiele wcześniej, około 1650 roku, rozwinął Gerard Houckgeest w obrazach wnętrz architektonicznych.

Szczególność i niezwykłość *Uliczki* Vermeera tłumaczy się funkcją obrazu jako gry, czy wręcz gierki z widzem i znanymi mu już wizerunkami miejskich zakątków. Obrazu – jako przekornego *bedriegertje*, „drobnego oszustwa", bawiącego widza nieoczekiwanymi efektami. Na pozór przedstawienia kawałka pierzei, podczas gdy w istocie domyślnym przedmiotem wyobrażenia jest życie za murami, „za ścianą", wewnątrz domostwa. A ma to być życie poświęcone pielęgnowaniu cnót domowych i rodzinnych: pilności, skrzętności, pracowitości – cnót, uosobianych przez postacie kobiet: tej siedzącej na progu i wyszywającej czy cerującej chustę oraz tej w przejściu na podwórze, piorącej w beczce. Wyobrażanie sobie owego ukrytego życia i jego przestrzeni staje się zadaniem, stawianym widzowi: *dopowiadania* tego, co niewidoczne, wypełniania *miejsca niedopowiedzenia*. Jest przeto ów obraz nie tyle próbą stworzenia określonego, powtarzalnego typu w ikonografii miasta, kolejnej po dziełach Fabritiusa i de Hoocha opisowej formuły dokumentacyjnej, co raczej jednostkową próbą zmierzenia się z ujęciami delfckich poprzedników i kolegów, próbą pokazania, że „potrafię tak jak oni: Fabritius czy de Hooch, ale przecież zupełnie inaczej". Jest próbą jednorazowego włączenia się w zastaną ikonosferę z całkiem nowym pomysłem, z zaskakującą *inwencją*, z własną *wariacją* i niecodziennym *capriccio*.

268. Pieter de Hooch, *Podwórze*, 1658, The National Gallery, Londyn **– zob. tabl. 94**

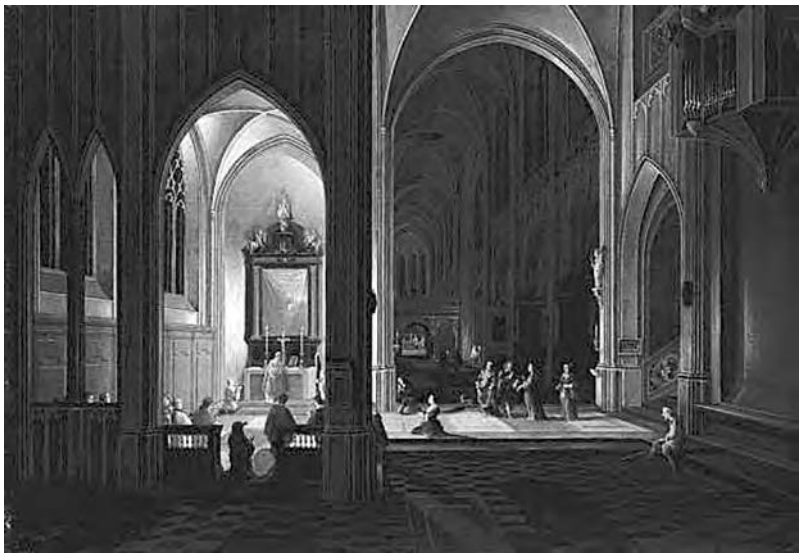
269. Carel Fabritius, *Strażnik miejski przy St. Anthonispoort w Delft*, 1654, Staatliches Museum, Schwerin – **zob. tabl. 95**

Kerkinterieurs: od imaginacji do dokumentu

270. Pieter Saenredam, *Wnętrze St. Bavokerk w Haarlemie*, 1628?, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Filadelfia – **zob. tabl. 96**

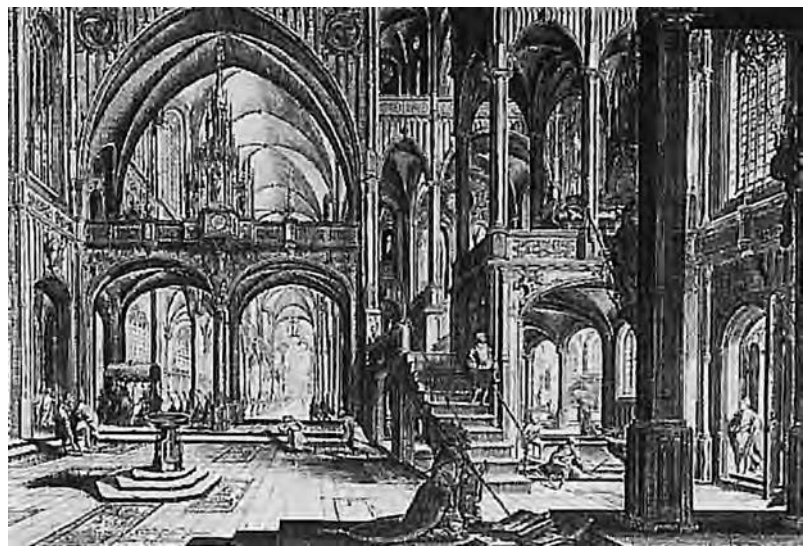
Obraz wnętrza holenderskiego miasta ukształtował się przede wszystkim w wizerunkach budowli miejskich, zwłaszcza w przedstawieniach kościołów, które w wyniku reformacji przestały pełnić funkcje sakralne, przestały stanowić *sacrum*, być świątyniami w dosłownym sensie, a stały się przestrzeniami życia wspólnotowego, budynkami zgromadzeń społeczności miejskiej, wnętrzami liturgicznego i pozaliturgicznego działania gminy wyznaniowej, zboru. Jest przeto znamienne przejście od wyobrażeń wnętrz kościelnych o charakterze fantastycznym, fantazyjnym i malowniczym do przedstawień stricte realistycznych, dokumentarnych, rejestracyjnych. Przejście od przestrzeni niezwykłej, ceremonialnej, natchnionej aurą sakralności, do przestrzeni uporządkowanej, zorganizowanej, służącej realnym potrzebom zeświecczonego życia społecznego. Proces ten dokonał się najwyraźniej w malarstwie mistrzów głównie haarlemskich, haskich i delfckich: od Hendricków van Steenwijcków St. i Mł., Bartholomeusa van Bassena i Dircka van Delena, przez Pietera Saenredama, po Gerarda Houckgeesta, Hendricka van Vlieta i Emanuela de Witte.[769] Jak powszechnie wiadomo, przełom między typem wnętrza manierystyczno-wykoncypowanego, fantazyjnego i na ogół imaginacyjnego a typem wnętrza realistycznego, „zarejestrowanego" z mierniczą precyzją, dokonał się przede wszystkim w twórczości haarlemczyka Pietera Saenredama (il. 270) – w jego świeckich „portretach" kościołów Haarlemu, Utrechtu i innych miast, powstających od 1628 roku (data jego pierwszego zachowanego obrazu: *Widoku wnętrza kościoła św. Bawona w Haarlemie*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles).[770] Ponieważ rola Saenredama w przemianach koncepcji *kerkinterieurs* jest doskonale rozpoznana i opisywana we wszystkich podręcznikach historii malarstwa holenderskiego, my zajmiemy się innym aspektem tegoż malarstwa: przemianami w koncepcjach komunikowania się *kerkinterieurs* z widzem, z jego *memorią*, możliwościami widzenia i przyzwyczajeniami w odbiorze. Zajmiemy się relacją między przekazem adresowanym przez autora do odbiorcy a oczekiwaniami tegoż wobec obrazu. Relacją między oczekiwaniem satysfakcji z rozpoznania mimetycznego, tj. rozpoznania znanej już skądinąd rzeczywistości, a oczekiwaniem pobudzenia imaginacji, podrażnienia umysłu tym, co nieznane, nieoczekiwane, nie mające miejsca w realnym otoczeniu. Między konstatacją, dającą w odbiorze dzieła poznawczą przyjemność: „Tak, to się zgadza, to znam z mego doświadczenia, z mojego, rodzimego świata", a intrygującym odkryciem: „A tamto jest sprzeczne z moim doświadczeniem, przecież tak nie jest, to niemożliwe, to tylko pozór i złudzenie!"

Historia przedstawiania wnętrz kościelnych w Niderlandach zaczęła się na południu, w twórczości Jana van Eycka (*Zwiastowanie* w waszyng-



271. Pieter Neefs, *Wieczorna msza w gotyckim kościele*, The National Gallery, Londyn

tońskiej National Gallery z ok. 1432 i *Tryptyk z tronującą Marią z Dzieciątkiem i świętymi* w Dreźnie z 1437 roku) oraz *Madonna w kościele* w Gemäldegalerie w Berlinie i miniatura *Msza za zmarłych* w *Godzinkach Mediolańsko-Turyńskich* – il. 105). Formuła sakralnego wnętrza stała się trwałym składnikiem ikonosfery południowoniderlandzkiej: od Rogiera van der Weydena (*Tryptyk Siedmiu Sakramentów* w Antwerpii, ok. 1448?) i pokolenia jego naśladowców i kontynuatorów, przez Jana Gossaerta Mabuse po malarzy flamandzkich XVI/XVII wieku. Ci ostatni wyłączyli wizerunek wnętrza kościelnego z kontekstu sceny religijnej i uwolnili od symbolicznych znaczeń eklezjologicznych, czyniąc go samodzielnym gatunkiem tematycznym. Twórcami gatunku stali się antwerpczycy: Hendrick I Steenwijck (ok. 1550–1603) i jego syn Hendrick II (ok. 1580–1649) oraz Pieter Neefs (1578?–1657). Wytworzyli oni formułę wnętrza malowniczego, nastrojowego, przepojonego światłem metafizycznym (czy mistycznym) i aurą sakralności. Przedstawiali często budowle imaginacyjne, wymyślone, albo też konkretne i rzeczywiste (głównie katedry w Antwerpii i Akwizgranie), ale najczęściej wzbogacone fikcyjnymi akcesoriami wyposażenia – zawsze zadziwiając widza inwencją w zakresie form architektonicznych, sprawnością w konstruowaniu perspektywy linearnej, poprawnością geometrii oraz efektami światłocieniowymi (il. 271).[771] Dla rozwoju gatunku w Holandii decydujące znaczenie miała najpierw emigracja Steenwijcka Starszego z Antwerpii na obszary protestanckie: do Akwizgranu w latach 1570–1577, a następnie do Frankfurtu na przełomie lat 1585/1586. Jego syn Hendrick Młodszy zaś, po pobycie w Londynie, osiadł, zapewne w 1637 roku, w Republice Zjednoczonych Prowincji, gdzie został



272. Jan van Londerseel wg Hendricka Aertsa, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego*, ok. 1600, miedzioryt

nawet malarzem dworu haskiego. Tak to nieco pokrętną i okrężną drogą flamandzka formuła malowniczych i nastrojowych *kerkinterieurs* dotarła około 1638 roku do Holandii.

Tu tradycja gatunku zakorzeniła się już wcześniej, w odrębnej formule, zainspirowanej architektonicznymi „perspektywami" i „fantazjami" Hansa Vredemana de Vriesa i jego syna Paula (il. 5 i 21).[772] Hans, po pobytach w Antwerpii, Hamburgu, Gdańsku i Pradze, mieszkał pod koniec życia, w latach 1601–1604, w Hadze, Paul zaś w 1599 roku osiadł w Amsterdamie. Obaj silnie oddziałali na środowisko holenderskie.[773] W Hadze traktaty architektoniczne Hansa, m.in. *Perspectiva* (1604–1605), wydawał grafik i właściciel oficyny książkowej, Hendrick Hondius.[774] Odbiciem tego wpływu jest rycina Jana van Londerseela wg obrazu Hendricka Aertsa *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego* z ok. 1600 roku (il. 272).[775] Oto prawdziwy popis wirtuozerii w komponowaniu skomplikowanej przestrzeni, bogatej w zestawiane w kolejnych planach i warstwach jednostki: galerie, empory, arkady, fantazyjnie piętrzące się kondygnacje, budujące wieloczłonową, bujną architekturę, ożywioną ludzkimi figurami i urozmaicaną obfitością ornamentów oraz akcesoriów wyposażenia. Wzrok widza wciągany jest z przemożną siłą w głąb, wzdłuż perspektywicznego tunelu, zgodnie z manierystyczną zasadą „ucieczki przestrzeni" w nieskończoną dal. Do tej właśnie konwencji nawiązał w początkach swej twórczości Bartholomeus van Bassen, inicjator i innowator delfckiego malarstwa *kerkinterieurs*.

Van Bassen związany był najpierw, w latach 1613–1624, z gildią malarzy w Delft, potem osiadł w Hadze.[776] W okresie delfckim, w roku 1620, namalował *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego* (Budapeszt, Szépmüvészeti Muzeum – il.

273), bardzo wyraźnie korzystając z wzorca ryciny Londerseela.[777] Walter Liedtke określił typ ukazanego tu wnętrza mianem *realistic imaginary church* i wskazywał na „odejście od flamandzkiego modusu" (*Dutch departure from the Flemish mode*).[778] Jest to jednak coś więcej niż tylko zestawienie modusów realistycznego z imaginacyjnym, niż czysta racjonalizacja ogólnego typu architektonicznego, typu gotyckiego kościoła, oraz nadanie mu pozoru realności i konkretności przez wprowadzenie weń rzeczywistego pomnika. Obraz musiał zaskakiwać i zastanawiać delfckiego widza. Ten widział w nim bowiem rzecz, której w rzeczywistości nie było, jeszcze nie było, choć wiadomo było, że ma powstać. Widział wnętrze kościoła, wyimaginowane, a w nim monument nagrobny księcia Wilhelma – Ojca Ojczyzny – monument wyglądający na rzeczywisty i konkretny. Tymczasem nagrobek ten wcale nie był jeszcze ukończony.

273. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, 1620, Szépmüvészeti Múzeum, Budapeszt – **zob. tabl. 97**

Książę Wilhelm I Orański, zwany Milczkiem, został zamordowany 10 lipca 1584 roku w Delft. Stany Prowincji Holandii, w porozumieniu z innymi stanami prowincjonalnymi, podjęły decyzję o urządzeniu uroczystego pochówku księcia na koszt państwa. Nagrobek stanąć miał w Nieuwe Kerk w Delft, opodal Prinsenhof – miejsca zbrodni. Postanowiono umieścić go w prezbiterium, na miejscu dawnego ołtarza katolickiego. Wybór ten podkreślać miał znaczenie męczeńskiej śmierci Wilhelma, jego rolę jako nowego „świętego", i przemienić katolicką świątynię w panteon narodowy, w templum patriotycznego kultu, zastępującego dawną, odrzuconą przez reformację liturgię ołtarza.[779] Pierwotny, wzniesiony na okoliczność pogrzebu grób, ukazany na rycinie Goltziusa z 1584 roku, rychło stał się zbyt skromny, by wypełniać tę ambitną rolę w patriotycznej propagandzie. Pewien angielski podróżnik pisał w 1592 roku, że nagrobek ów był „najbiedniejszym, jaki kiedykolwiek widziałem, [postawionym] dla upamiętnienia zasłużonej osoby: zbudowany jedynie z surowego kamienia i zaprawy, z drewnianymi słupami, pomalowany na czarno, i niewiele wyniesiony ponad poziom posadzki."[780] Po pokonaniu Hiszpanów i zawarciu w 1609 roku Rozejmu Dwunastoletniego, który ustabilizował sytuację wewnętrzną i międzynarodową pozycję niderlandzkiego państwa, podniosły się liczne głosy, że należy wznieść monument nowy, godny Republiki i jej Ojca. Pieter Cornelisz. Hooft w *Nederlandsche Historiën* (1640) relacjonuje: „Wszystkie Stany, zwalczywszy szczególne trudności [wojenne] i powróciwszy do sił dzięki Rozejmowi Dwunastoletniemu, postanowiły zbudować mu [księciu] okazały nagrobek, na wieczną pamiątkę dzieł jego szlachetnego umysłu i duszy."[781] Pierwsza zachowana rezolucja Stanów Generalnych, dotycząca planowanego wzniesienia monumentu, pochodzi z 14 listopada 1613 roku. Mowa jest w niej o powstaniu pierwszych modeli pomnika. Imię autora projektu wymienione zostało w kolejnej rezolucji z 8 lutego 1614 roku: Hendrick de Keyser. Około roku 1620, może w 1621 ustalono brzmienie inskrypcji epitafijnej, ułożonej przez Constantijna Huygensa. Nagrobek stanął ostatecznie

274. Hendrick i Pieter de Keyser, nagrobek Wilhelma I Orańskiego, 1614–1623, Nieuwe Kerk, Delft

w Nieuwe Kerk w 1623 roku, wykonany wedle projektów i modeli Hendricka de Keyser, już po jego śmierci, przez jego syna Pietera (il. 274).[782]

A zatem: obraz van Bassena z 1620 roku nie może przedstawiać realnego stanu rzeczy, bo monument jeszcze nie był wystawiony w kościele. Mógł być zaledwie w stanie surowym, na etapie konstrukcji architektonicznej, o ile nie pozostawał wręcz jeszcze w fazie projektowych modeli. To zatem, co realne – nagrobek – realne jeszcze nie było; pozostawało na razie *in statu nascendi*. Było zapowiedzią tego, co

dopiero nastanie. Obraz tworzy na dobrą sprawę rzeczywistość wirtualną, jest wizją *idei* – programowej idei nagrobka jako ośrodka kultu patriotycznego. Dlatego nie musi być umieszczony w konkretnych realiach wnętrza Nieuwe Kerk. Mimo realizmu w oddaniu kształtu nagrobka, obraz pozostaje imaginacją. Imaginacją, ale wcale nie swobodną fantazją czy fikcją. Jest wyobrażeniem idealnych funkcji monumentu w idealnej przestrzeni. Przestrzeni programowej. Tą właściwą przestrzenią jest gotycki kościół. Widz wie, że tym wnętrzem powinien być Nieuwe Kerk w Delft. Tymczasem jest nim jakiś uogólniony, typowy kościół gotycki, *pars pro toto* wszelkich kościołów niderlandzkich. Nagrobek Wilhelma zatem mógłby – a może: powinien – stanąć w każdym kościele Republiki. Jest bowiem monumentem ogólnonarodowym, dotyczącym całej nacji. Widzimy kościół gotycki. Gotycki – więc „starożytny", przywołujący lokalną, niderlandzką tradycję. Nagrobek Wilhelma ma być symbolem trwania niderlandzkiego ludu z jego starodawną historią i zarazem łącznikiem między nią a nowymi czasy, nowym państwem.

W obrazie van Bassena dokonany został zabieg wizualizacji stanu *prawdopodobnego*, a nie *zastanego* – zgodnie z pradawną tradycją arystotelejskiej retoryki. Spełniał on postulat, by perswazyjnie zmusić odbiorcę do wyobrażenia sobie stanu, jaki *mógłby* i *powinien* zaistnieć, a nie takiego, jaki istnieje. Przedstawia przeto – zgodnie z koncepcją Arystotelesa oraz antycznych i nowych teoretyków retoryki – prawdę wyższą, bardziej filozoficzną, a nie czysto faktograficzną, historyczną (tj. przynależną do sfery historiografii, prostej rejestracji wydarzeń i faktów). Van Bassen prowadzi z widzem grę *memorii*: grę skojarzeń i grę „wypełniania niedopowiedzeń". A także grę między tym, co powszechne a tym, co konkretne. Między tym, co widoczne i realnie istniejące, a tym, co realnie niewidoczne, mające dopiero powstać. Tym samym obraz jest swoistym aktem promocji: propaguje nowość (*novitas*) w ikonosferze miasta i Republiki. Przez ową zapowiedź przyszłego spektakularnego wydarzenia – ceremonii odsłonięcia monumentu – odwołuje się do „nowinkarskiej" ciekawości odbiorcy.[783]

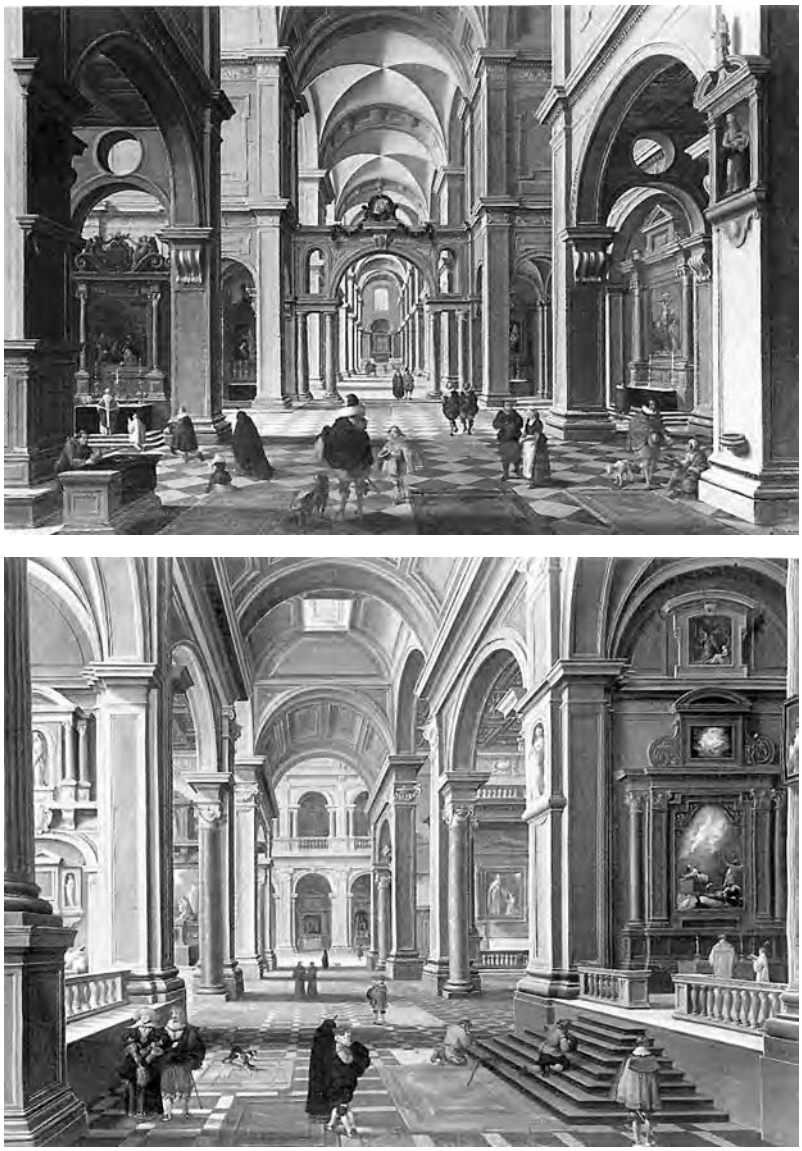
Trzeba także widzieć obraz van Bassena w innym jeszcze kontekście – jako typ obrazu gabinetowego, przełożony na konwencję *kerkinterieur*. W istocie bowiem, mimo różnicy tematów, obraz kreuje podobny rodzaj przestrzeni, zachowuje podobną kompozycję i układ perspektywy, jak malowane przez van Bassena czy Dircka van Delena wyobrażenia wyimaginowanych i idealnych wnętrz patrycjuszowskich domów: bogatych, paradnych sal i komnat. Należy zatem do wspólnej kategorii obrazów kolekcjonerskich.

Tropem van Bassena pójdą inni artyści. Dirck van Delen namalował w 1645 roku *Portret rodziny przy nagrobku Wilhelma I Orańskiego*, umieszczając go znowu w idealnym, fikcyjnym wnętrzu gotyckiego kościoła (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 275).[784] Monumentowi brak

275. Dirck van Delen, *Portret rodziny przy nagrobku Wilhelma I Orańskiego*, 1645, Rijksmuseum, Amsterdam

jednak strzelistych obelisków wieńczących naroża, za to na narożnych odcinkach belkowania występują panoplia, jakich dziś już nie zobaczymy. Albo więc van Delen znów posłużył się pierwotnymi projektami lub modelem nagrobka, albo oddającymi je rycinami Cornelisa Dankertsa z 1622 i Salomona de Braya z 1631 roku.[785] Możliwe też, że w 1645 roku pomnik nie miał jeszcze dzisiejszej dekoracji baldachimu, która została uzupełniona o obeliski i zubożona w stosunku do projektu de Keysera o narożne panoplia pomiędzy 1645 a 1650 rokiem, tj. rokiem, kiedy to obecny stan nagrobka widnieje na obrazach Gerarda Houckgeesta (por. niżej). Jakkolwiek by nie było, obraz van Delena stanowi *inwencję*, w której realistyczny modus portretu i wizerunku nagrobka łączy się z imaginacją scenerii, przenoszącą osoby w niej przedstawione w obszar uogólnienia i wspólnotowości: w sferę tożsamości społecznej i narodowej.

W późniejszych swych obrazach, od 1622 roku, van Bassen, wyraźnie inspirowany tradycją Vredemanów de Vries, tworzy popisowe „perspektywy" architektoniczne, ukazując fikcyjne i idealne wnętrza świątyń renesansowo-klasycznych lub gotycko-renesansowych (il. 276). Jego celem jest epatowanie widza żonglerką przestrzeni i perspektywy. Autor i widz jednoczą się w erudycji humanistycznej, znawstwie spuścizny antycznej, znajomości tradycji witruwiańskiej. Jest to wizja architektury uniwersalnej, modnej i nie zakorzenionej w lokalnej specyfice niderlandzkiej. Wizja, która chronologicznie odpowiada okresowi narastania klasycyzującej tendencji w architekturze holenderskiej (późna twórczość Hendricka de Keysera; Pieter de Keyser) oraz momentowi zaszczepienia w niej klasycyzmu Palladia i Scamozziego, dokonanego w latach trzydziestych przez Salomona de Braya, Arenta



276. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła katolickiego*, **a)** 1622, Johnny van Haeften, Londyn (1981), **b)** 1626, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

van 's-Gravesande, Pietera Posta i Jacoba van Campena.[786] Sam van Bassen, jako architekt, miał w tym procesie własny, bardzo poważny udział, m.in. projektował w 1629 roku rezydencję Fryderyka V, palatyna reńskiego, w Rhenen, a po 1632 pałace księcia Fryderyka Henryka Orańskiego w Honselaarsdijk i Ter Nieuwburgh w Rijswijk.[787]

Z tą jego działalnością wiąże się powstanie obrazu *Wnętrze Cunerakerk w Rhenen* (1638, Londyn, National Gallery – il. 277).[788] Tym razem van Bassen odwołuje się do prawdziwej, a nie wirtualnej pamięci

277. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze Cunerakerk w Rhenen*, 1638, The National Gallery, Londyn **– zob. tabl. 98**

widza. Wizerunek kościoła jest portretem, pokazuje kolejne wnętrze z repertuaru patriotycznej pamięci zbiorowej. Ukazana z realistyczną precyzją gotycka hala stanowić miała kaplicę rezydencji Fryderyka V, palatyna reńskiego i „Zimowego Króla" Czech – protestanckiego monarchy na emigracji, postaci mitycznej w ówczesnej mentalności społecznej i narodowej Niderlandczyków. Fryderyk V von der Pfalz (1596–1632) był siostrzeńcem Fryderyka Henryka i wnukiem Wilhelma I Orańskiego (synem jego córki Luizy Julianny i elektora Fryderyka IV), a jego małżonka Elżbieta (1596–1662) była córką króla Jakuba I Stuarta i siostrą Karola I. Ich zaślubiny miały miejsce w Londynie w 1613 roku, a ich oficjalna wizyta w Holandii w tymże roku była przedmiotem licznych przedstawień w malarstwie holenderskim.[789] Fryderyk, elektor Palatynatu Reńskiego w latach 1610–1620, był krótko – od zimy 1619 do zimy 1620 roku – królem czeskim i stąd jego przydomek Zimowego Króla (*Winterkönig*). Po utracie tronu para monarsza osiadła na stałe w Holandii. (Nawiasem mówiąc, Elżbieta – to właśnie owa „królewna angielska", „na oczy" której napisany został popularny w Polsce sonet markiza de Porchères'a, przetłumaczony przez Daniela Naborowskiego.) „Zimowi Król i Królowa" – trochę na zasadzie *wishfull-thinking* – symbolizowali nadzieje na triumf protestantyzmu w Europie, uosabiali sojusz trzech protestanckich potęg w Europie: Anglii, Republiki i Niemiec, ucieleśniali marzenie o ostatecznym zwycięstwie reformacji nad katolicyzmem: oto protestant zasiadł na tronie króla czeskiego, zyskując prawo pretendowania do najwyższego, cesarskiego tronu, do panowania nad Świętą Rzeszą.[790]

Obraz z Cunerakerk widzieć trzeba w kontekście innego dzieła van Bassena: *Imaginacyjnego widoku pałacu Fryderyka V, palatyna reńskiego*

278. Bartholomeus van Bassen, *Imaginacyjny widok pałacu Fryderyka V, palatyna reńskiego i „Króla Zimowego", w Rhenen*, 1639, zb. pryw., Kopenhaga

i *„Króla Zimowego", w Rhenen* z 1639 roku (kol. pryw., Kopenhaga – il. 278). Znów jest to wizja architektoniczna, ale nie fantastyczna, lecz *prawdopodobna*, wizja tego, jak *będzie* i jak *powinna* wyglądać siedziba protestanckiego monarchy w nowej jego ojczyźnie. Do klasyczno-renesansowej rezydencji przytyka bryła Cunerakerk w Rhenen. W tej idealnej ikonosferze dworu „Zimowego Króla" mieszczą się także inne obrazy z lat trzydziestych. Kompozycja van Bassena z 1634 (kol. pryw.) i jej wariant autorstwa Gerarda Houckgeesta z 1635 roku (Hampton Court – il. 279) ukazują paradny hall z uroczystą ucztą – w obrazie van Bassena ucztą na dworze Zimowych Monarchów, Fryderyka V i Elżbiety Stuart, a w obrazie Houckgeesta – ucztą Karola I angielskiego, Henrietty Marii i Karola ks. Walii (przyszłego Karola II). Z początku lat trzydziestych pochodzi seria pięciu wielkoformatowych obrazów Dircka van Delena z haskiej rezydencji hrabiego Florisa II van Pallandt van Culemborg, przedstawiających sceny z życia dworów Fryderyka V i Fryderyka Henryka.[791]

W podobnej aurze utrzymane są obrazy ucznia van Bassena, Gerarda Houckgeesta z lat ok. 1630–1648: wnętrza wielkich renesansowych i klasycznych świątyń, hal, portyków, galerii (il. 280). Nie ma w nich już manierystycznej komplikacji i konceptyzmu. Choć wymyślone, dają wrażenie architektury realnej. Jest to architektura właściwie oderwana od korzeni niderlandzkich, od tradycji lokalnej. Architektura *stricte*

279. Gerard Houckgeest, *Uczta na dworze Karola I i Henrietty Marii*, 1635, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Hampton Court

280. Gerard Houckgeest, *Imaginacyjny widok galerii kolumnowej*, 1638, The National Gallery of Scotland, Edinburgh – **zob. tabl. 99**

281. Gerard Houckgeest, *Msza w katolickim kościele*, ok. 1648, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

włoska i antykizowana. Oglądamy idealne wizje bazyliki wczesnochrześcijańskiej, późnorenesansowej świątyni włoskiej w typie Bazyliki Watykańskiej albo też idealnie doskonałe portyki i galerie pałacowe. Słusznie pisze Walter Liedtke, że „można by brać te obrazy za idealizowany 'suwenir' z podróży do Rzymu albo z innego miejsca z trasy 'Grand Tour', gdyby nie holenderskie stroje postaci."[792] Jest to formuła obrazu, na którą złożyły się studia nad Witruwiuszem, znajomość włoskiej architektury klasyczno-akademickiej (Palladia, Scamozziego, Vignoli, Maderny, Guglielma della Porta) oraz sklasycyzowanej i italianizującej architektury wczesnego baroku we Flandrii (np. jezuickich kościołów w Brukseli, Antwerpii, Brugii, Namur). Ta formuła, zainicjowana około 1614 roku przez Hendricka Steenwijcka Młodszego w Londynie i Hadze,[793] święci zresztą triumfy już od drugiej połowy lat dwudziestych w całym holenderskim malarstwie wnętrz architektonicznych: w twórczości van Bassena, Steenwijcka, Dircka van Delena oraz Houckgeesta. Ich obrazy, ujęte w tej formule, tworzą wizję architektury „innej", obcej wobec rodzimego typu, architektury modnej i światowej, trochę egzotycznej. Jest to wizja, która fascynowała elitę dworską w Holandii: księcia Maurycego, który zlecił Costantinowi de' Servi, florentczykowi wykształconemu u angielskiego palladianisty Inigo Jonesa, zaprojektowanie w tym duchu swego pałacu na Binnenhof w sercu Hagi, samego księcia Fryderyka Henryka, który kazał sobie w tym włoskim stylu budować rezydencje pod Hagą, oraz jego sekretarza Constantijna Huygensa, który po amatorsku studiował traktaty Witruwiusza, Palladia oraz projekty współczesnych architektów rzymskich.

Obrazy te miały zatem budować wspólnotę międzynarodowego gustu dworskiego, łączącą Hagę z Rzymem i Londynem, wyrażającą monarchiczne aspiracje orańskich stadhouderów Republiki.[794] Obraz Houckgeesta *Msza w katolickim kościele* z ok. 1648 roku (Kopenhaga, Statens Museum for Kunst – il. 281)[795] poprzez kompozycyjną grę przestrzeni włącza widza w ceremonię katolickiej liturgii. Wydaje się, że stoi on w realnym kościele, przypominającym rzymską Bazylikę św. Piotra. Ale to tylko gra pozorów: wprawdzie uczestnicy mszy są ubrani w eleganckie stroje holenderskie z epoki, ale architektura monumentalnej świątyni przenosi widza poza Holandię, w wyimaginowany świat katolickiego Południa. W Republice nie było i być nie mogło takich kościołów (katolickie świątynie – bardzo skromne – pozostawały tzw. kościołami „ukrytymi", *schuilkerken*, i mieściły się za fasadami zwykłych mieszczańskich domów). Dla protestanckiego widza zatem obraz taki był zaskoczeniem, wywoływanym sprzecznością sugestywnego widoku z doświadczeniem rzeczywistości, a dla katolika – był marzeniowym, wizyjnym wyobrażeniem wielkości i chwały jego religii, nie spełnialnym w istniejących warunkach polityczno-społecznych.

Odwrót od tego kosmopolitycznego modelu nastąpił w malarstwie wnętrz architektonicznych około 1650 roku. Wtedy to powrócono do patriotycznego repertuaru zbiorowej pamięci. Stało się to w powstających w latach 1650–1656 niemal masowo wizerunkach chóru Nieuwe Kerk z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego, malowanych przez Gerarda Houckgeesta, Emanuela de Witte i Hendricka van Vlieta. Nowe ujęcie, wprowadzone przez Houckgeesta w obrazach z Hamburga, Hagi, Zurychu, Nijmegen i in. (il. 282),[796] dawało wrażenie czysto realistycznej rejestracji wyglądu, w istocie jednak opierało się na manipulacji optyką odbiorcy. Chodziło o wyspekulowane kadrowanie widoku, o taki kadr oglądu, by zmonumentalizować pomnik i zmienić relacje przestrzenne między nim a architekturą kościoła. Widzimy zawężony wycinek przestrzeni, „sformatowany" pionowo, a w nim fragment nagrobka wyłaniający się zza potężnej kolumny, przez co wydaje się on smuklejszy i wyższy niż w rzeczywistości. Wynika to też z niskiego punktu patrzenia: z pozycji obserwatora siedzącego, który zajął miejsce wykonującego szkic z natury autora. Ten zabieg monumentalizacji, jak też sama mnogość wizerunków, tłumaczą się potrzebą gloryfikacji pomnika narodowego i wzmożenia kultu patriotycznego po roku 1648, po pokoju westfalskim zawartym w Münster. A był on wielkim triumfem polityki holenderskiej, przyniósł bowiem uznanie prawne dla suwerenności Republiki i ostatecznie przekreślił wszelkie pretensje obce, głównie hiszpańskie, do jej terytorium. Ów ceremonialny charakter i ową „manipulację" widzeniem patrzącego podkreśla czasem motyw uchylonej kotary, o którym obszernie pisałem już wcześniej (por. rozdz. II.3).

Dokonany tu przegląd konwencji i koncepcji holenderskich *kerkinterieurs* świadczy o tym, że ów gatunek malarski był z natury swej

282. Gerard Houckgeest, *Wnętrze Nieuwe Kerk w Delft z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, 1650, Hamburger Kunsthalle, Hamburg – **zob. tabl. 100**

szczególnie przychylny rozwijaniu kontaktu między autorem i jego dziełem a widzem. Że – sam w sobie skierowany na badanie, studiowanie, budowanie i kreowanie przestrzeni, na świadome nią operowanie i manipulowanie – stanowił szczególnie wdzięczne pole dla tworzenia efektów gry optycznej, złudzeń, drażnienia wzroku i wyobraźni obserwatora. I to wcale niekoniecznie kosztem informacyjnego, rejestracyjnego przekazu, jak o tym świadczą obrazy van Bassena, Houckgeesta, de Witte'a czy van Vlieta.

III.3. *Het Land* – kraj między miastem a morzem

Geografia patriotyczna

Jak wykazał w swym przełomowym artykule z 1987 roku Simon Schama[797], wizja pejzażu rodzimego w siedemnastowiecznej Holandii nie miała być tylko rejestracją samą dla siebie, lecz w głównej mierze demonstracją panowania nowego państwa i społeczeństwa nad podległym mu terytorium. Wyrażała ostentacyjnie nacjonalno-patriotyczne poczucie, że „my, Holendrzy" jesteśmy u siebie, na swym pradawnym terytorium. I nikt nie może sobie rościć do niego pretensji. W domyśle chodziło o pretensje hiszpańskich Habsburgów oraz o nieprawny w świetle ówczesnych feudalno-lennych norm europejskich niezależny byt Republiki. Schama określa to podejście do pejzażu jako *patriotic geography*. Tłumaczy to, dlaczego zmieniła się konwencja obrazu pejzażowego: fantazyjne „kosmiczne" wizje rodem z Patiniera i Bruegla zostały zastąpione bliskim, prostym widokiem, ewentualnie rozciągłą, realistyczną panoramą kawałka niderlandzkiej ziemi. Za twórców tej formuły uchodzą Arent Arentsz. i Esaias van de Velde. Jednakże w istocie rolę głównego propagatora nowego gatunku pejzażu przyznać należy grafikowi amsterdamskiemu Claesowi Jansz.'owi Visscherowi. Poświęciliśmy mu już wiele uwagi w rozdziałach *Morze* i *Miasto*. Visscher był wszakże postacią tak ważną dla kreowania nowej ikonosfery holenderskiej, że nigdy o nim za mało!

W latach około 1611–1612 Visscher stworzył i opublikował fundamentalną dla „opisu" kraju serię akwafort pod znamiennym tytułem *Plaisante plaetsen* – „przyjemne / urokliwe miejsca" z okolic Haarlemu (il. 284). Dziełu temu poświęcił ostatnio obszerną książkę Walter S. Gibson.[798] Książkę bogatą w szczegółowe analizy, imponującą wielością materiału ikonograficznego i literackiego, napisaną żywym i gładkim stylem, ale pozostawiającą cień niedosytu. Brak w niej bowiem jednej rzeczy: pokazania, jak seria akwafort Visschera wprowadzając nowy modus realistycznego pejzażu, radzi sobie z post-manierystyczną koncepcją gry z widzem.

Małe pejzaże

Mogłoby się zdawać, że to właśnie Visscher był pierwszym dokumentalistą krajobrazu pozamiejskiego w dawnych Niderlandach. Zapewne tak był odbierany przez swych współczesnych. Ale rzecz miała się inaczej. Visscher połączył potrzebę rzetelnego „opisania kraju" z konwencjonalnością, z artystycznym imperatywem *emulacji* – nawiązania i przewyższenia wzorców znacznie wcześniejszych. Jego seria graficzna pojęta była jako odniesienie do, a jednocześnie jako *superatio* wobec dawnego cyklu tzw. *Małych pejzaży*, wyprodukowanych w dwóch transzach, w 1559 i 1561 roku, w antwerpskiej oficynie Hieronymusa Cocka, najpewniej wedle rysunkowych projektów Joosa van Liere (il 283).[799]

Byt w historii dał temu wcześniej mało znanemu artyście Egbert Haverkamp-Begemann. To on nadał mu ciało i charakter. A był to charakter bardzo ciekawy. Van Liere był cenionym artystą w Antwerpii, a w latach siedemdziesiątych w Brukseli i we Frankenthal. Potem zapewne porzucił zawód malarza i został kalwińskim predykantem w Zwijndrecht pod Antwerpią. Jego protestanckie zaangażowanie stanowi ważne tło dla fascynacji rodzimością i realnością ujęcia ojczystego krajobrazu. Jest przy tym znamienne, że w obu seriach *Małych pejzaży* precyzyjny realizm i pochwała prostej wsi łączą się z manierystyczną retoryką. Ta wyraża się w tekstach na kartach tytułowych. Podkreślają one nie tylko realizm widoków, ale i kunsztowność, wirtuozerię, *curiositas*, gracje (*elegantissimitas*); w drugiej serii karta tytułowa jest ponadto popisem typowo manierystycznego przepychu ornamentalnego. *Małe pejzaże* są świadectwem określonego stylu życia, często pokrewnego wyrafinowanej weneckiej *villeggiatura*, kiedy indziej zupełnie rubasznego i prymitywnego. Z Antwerpii wyjeżdżało się w niedzielę i święta do *hofjes van plaisance*: do Borgerhout, Berchem, Deueren – na wycieczki, pikniki, spacery, tańce i zabawy wiejskie, do karczm, żeby bawić się i pić. Szczególnie popularnym miejscem rozrywek było Hoboken, gdzie trzy razy w roku odbywał się wiejski festyn. Ten najsłynniejszy, w dniu św. Sebastiana, zilustrowany został w słynnej rycinie Bruegla wydanej przez Hieronymusa Cocka (1559/1560). Hoboken zasłynęło jako miejsce miłości, także tej sprzedajnej, miejsce rozrywek bardziej wyrafinowanych, ale też zwykłej rozpusty i pijaństwa. Ten styl pozamiejskiego życia zyskał bogatą panoramę obrazową w malarstwie Jacoba Grimmera, za co chwalił go Karel van Mander.[800] O owych rozrywkach wiejskich, o urokach niderlandzkiej *country* z jej łąkami, wodospadami, zajazdami i chłopskimi zagrodami, czytamy wiele w barwnym poemacie sławiącym Gandawę i jej okolice pióra Marcusa van Vaernewycka (1574). Literatura szesnastowieczna w Niderlandach ukazuje naturę wiejską jako przeciwstawienie wobec uciążliwego życia w mieście – i to nie tyle w konwencji „żywota człowieka poczciwego", neostoickiego gospodarowania na roli czy wiejskich „prac

283. Hieronymus Cock wg Joosa van Liere, *Małe pejzaże*, 1559, ryciny z serii miedziorytniczo-akwafortowej

miesięcy", ale raczej w kategorii obszaru zmysłowych przyjemności czerpanych z uroków przyrody, wykorzystując tu antyczny motyw *locus amoenus*.[801] Dzieje się tak nie tylko w bogatej poezji flamandzko-brabanckiej, ale i na holenderskiej Północy; tu przykładem może być niedoceniony przez niderlandystów poemat *Bauw-heers wel-leven*, wiązany z Pieterem Janssonem Schagenem.[802] Najwyraźniej jednak topos „urokliwego miejsca" występuje w poezji i w poemacie-traktacie o malarstwie Karela van Mandera.[803]

Małe pejzaże należały do kategorii tzw. *dorpshuysboeken*, „książeczek wiejskich domostw" (określenie Christoffela Plantijna, najwybitniejszego wydawcy antwerpskiego). Można by rzec, że były to ówcześnie swoiste foldery turystyczne, propagujące plenerową scenerię życia rozrywkowego. Ich popularność była wielka, z czego dziś nie zdajemy sobie sprawy. *Małe pejzaże*, na przykład, miały wiele wydań. Ich płyty graficzne od wdowy po Cocku, Volcxken Diericx, przejął Philips Galle i wydał je dwukrotnie – obie książeczki wyszły ponownie w 1601 roku (pierwsza opracowana pod kierunkiem Philipsa, druga – jego następcy, Theodoora Galle), potem raz jeszcze opublikował je Claes Jansz. Visscher w roku 1612. *Dorpshuysboeken* adresowane były do dość

szerokiej publiczności, ale zdecydowanie tej z wyższych, bardziej zamożnych warstw społeczeństwa niderlandzkiego. Do tych, których było stać na dłuższy pobyt na wsi, w zajazdach albo w własnych siedzibach wiejskich, i na objeżdżanie malowniczych okolic, terenów rekreacyjnych. Lub do tych, którzy wyprawiali się tam tylko na niedzielę i w święta, ale i ci musieli być choć trochę majętni. Zatem odbiorcami owych „krajoznawczych" albumów i serii graficznych – w XVI wieku Joosa van Liere i Philipsa i Theodoora Galle, a w XVII wieku Claesa Jansz.'a Visschera, Esaiasa van de Velde, Willema Buytewecha czy Jana van de Velde II – byli ludzie z co najmniej średniej klasy mieszczańskiej, a zwłaszcza majętni patrycjusze, świadomie pielęgnujący niderlandzki wariant weneckiej *villeggiatury* i zdolni do refleksji nad antycznym wyobrażeniem o *locus amoenus*.

Schilderachtig: „malowniczość" rodzimego krajobrazu

Warto tu wspomnieć jeszcze jeden ważny aspekt funkcjonowania *dorpshuysboeken*. Były one próbą stworzenia ekwiwalentu dla włoskiej wizji natury, przyrody dającej człowiekowi miejsce ucieczki od murów miasta. Nie jest przypadkiem, że to właśnie w Niderlandach XVI i XVII wieku – na długo przed XVIII stuleciem – rozwija się w piśmiennictwie pojęcie malowniczości – *schilderachtig*. Do tej pory nie bardzo zdawaliśmy sobie sprawę, jak bardzo poważne było to zjawisko. Nowsze prace Boudewijna Bakkera wykazują rangę problemu.[804] Co więcej, wiążą *het schilderachtige* wcale nie z tą wersją krajobrazu, która wydaje się nam dzisiaj „romantyczna" (Rembrandt czy Jacob van Ruisdael), tylko z samymi początkami sztuki pejzażu w Niderlandach.

Karel van Mander w *Grondt* (1603–1604) pisze: „W tej dziedzinie [komponowania krajobrazowego tła] Włosi korzystają z naszych usług, choć jesteśmy cudzoziemcami, ponieważ uważają Niderlandczyków za znakomitych pejzażystów. Za to nas chwalą, ale uważają się za lepszych w malarstwie figuralnym."[805] Nasuwa się tu na myśl słynna wypowiedź Michała Anioła, relacjonowana przez Francisco de Hollanda w *Dialogach rzymskich* (1548): „Zazwyczaj bywają tam rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cienistymi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz z mnóstwem figur tu i ówdzie; a chociaż to wywiera wrażenie na niektóre oczy, nie ma w tem ani rozumu, ani sztuki, żadnej symetryi, żadnej proporcyi, żadnego wyboru, ani cienia wielkości [...] Jeżeli tak nieprzychylnie się wyrażam o malarstwie flamandzkiem, to nie dlatego, abym je zupełnie złem znajdował, lecz tem jego wada, iż tyle przedmiotów chce oddać z doskonałością, gdy tymczasem na jednym byłoby dosyć; a tak żadnego nie robi w sposób zadowalniający. Jedynie tylko utworom pędzla włoskiego można przyznawać miano prawdziwego malarstwa." (tłum. Lucjana Siemieńskiego).[806] I choć ta ocena jawi się

nam rażąco szowinistyczna, to dobrze oddaje wyobrażenie o malowniczości pejzażu niderlandzkiego żywione w kręgu Michała Anioła (acz może niekoniecznie wypowiedziane naprawdę przez niego samego, a tylko włożone mu w usta przez holendersko-portugalskiego malarza, szukającego przeciwstawień między ojczystą wizją krajobrazu a uwielbianym bezgranicznie malarstwem włoskim). Słowa przypisywane wielkiemu Michałowi Aniołowi: zrujnowane chałupy, zielone pola, cieniste drzewa, rzeki i mosty, oddane bez symetrii, bez wielkości, bez wyboru (tzn. z natury, bez idealizacji) – to opis dwóch pojęć: realizmu i zarazem *malowniczości* w pejzażu niderlandzkim pierwszej połowy XVI wieku, tj. z czasów Jana Wellensa de Cocka, Herriego met de Blesa i Cornelisa Massysa. Opis nieznacznie tylko wyprzedzający powstanie *Małych pejzaży* i bardzo do nich pasujący, właśnie przez owo połączenie realistycznej obserwacji z ewokowaniem wrażenia malowniczości. No, może tylko oprócz tego, że pola w tej graficznej serii nie mogą być, niestety, zielone. A zatem, koncepcja *het schilderachtige* (acz jeszcze nie sam termin) odnoszona bywała do krajobrazowej sztuki niderlandzkiej już w połowie XVI wieku. Znacznie wcześniej niż się na ogół przyjmuje, mając na myśli karierę pojęcia *picturesque* w osiemnastowiecznej Anglii i Francji!

W 1584 roku Gian Paolo Lomazzo mógł mieć przed oczami duszy dzieła dawnych mistrzów staroniderlandzkich, takich jak Bosch, Jan de Cock, Patinier, Herri met de Bles, bogato reprezentowane w kolekcjach włoskich, zwłaszcza weneckich, albo „niderlandzkie z ducha" obrazy Bassanów albo też najnowsze dzieła współczesnych mistrzów niderlandzkich, działających we Włoszech, jak Paul Bril i Lodewijk Toeput zw. Pozzoserrato[807], gdy wśród różnych rodzajów krajobrazów wymieniał te ukazujące „miejsca zatęchłe, mroczne [...] i ponure, w których wyobraża się [...] opustoszałe domy, okolice przerażające i bezludne, jaskinie, pieczary, mokradła [...]".[808] I tu zatem przejawia się wyraźnie, tym razem oceniona z entuzjazmem, koncepcja pejzażu malowniczego, i to najpewniej o niderlandzkiej genezie.

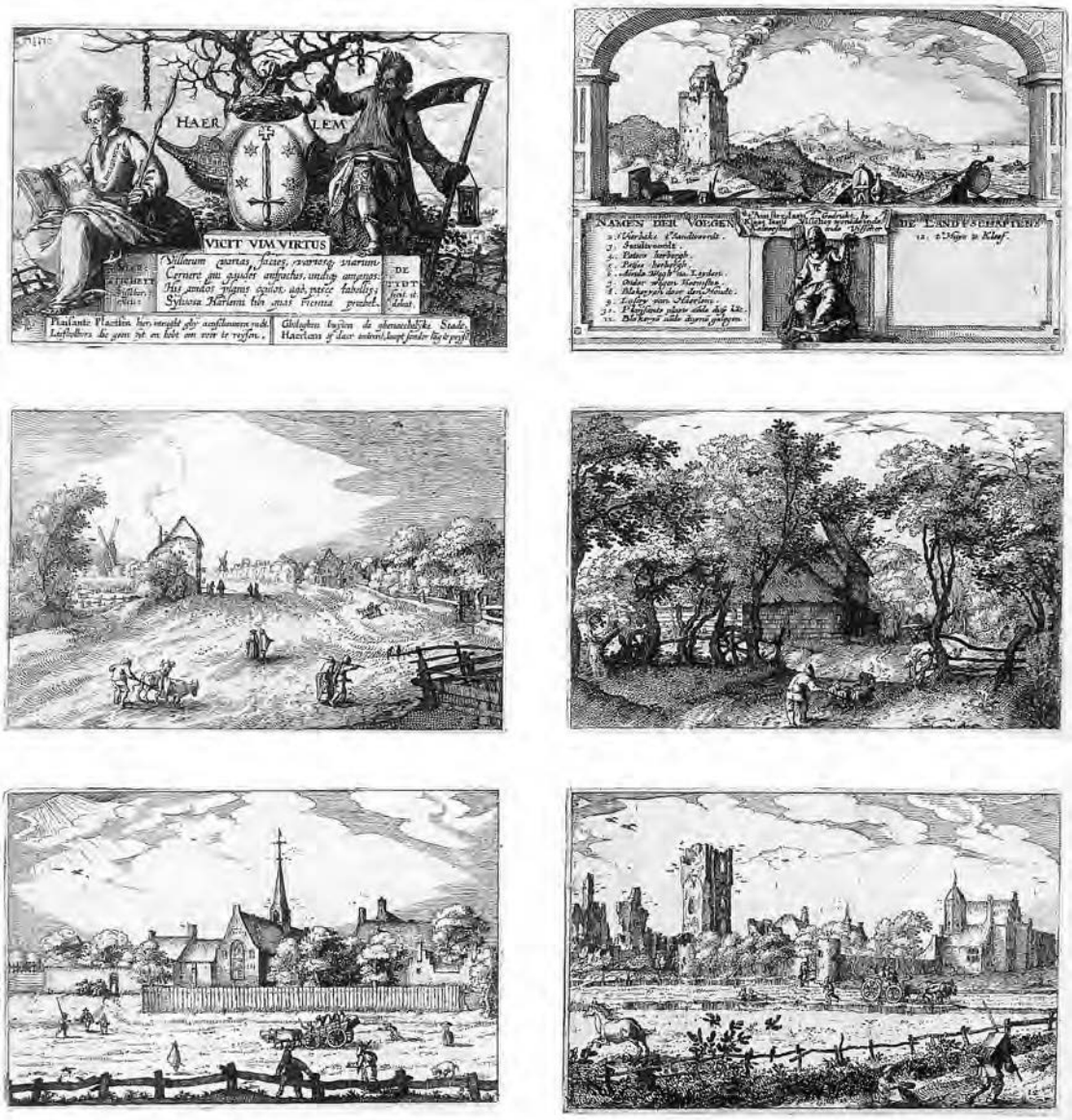
Kolejny etap kształtowania się i upowszechnienia koncepcji malowniczości odnosi się do późnomanierystycznego pejzażu Gillisa van Coninxloo i tzw. szkoły Frankenthal oraz zainspirowanych przez nią artystów (jak Paul Bril). W tych bowiem kategoriach wizję natury malarzy – emigrantów osiadłych w Palatynacie, opisał van Mander w swoim *Grondt*: „sceny w ciemności", „miasta pogrążone w cieniu chmur", „dzika, burzliwa pogoda", morze w czasie burzy i „rozszalałe fale", „przebijające się przez chmury światło słoneczne".[809] Potem termin *schilderachtig* używany będzie w odniesieniu do rodzajowych i fantazyjnych motywów w historiach i studiach różnych „charakterów" Rembrandta, zwłaszcza do egzotycznych lub niezwykłych akcesoriów stroju – tak określają malowniczość w jego sztuce m.in. Joachim von Sandrart w 1675, Andries Pels w 1681 i Filippo Baldinucci w 1686 roku.[810]

Szczególne znaczenie termin *schilderachtig* zyskał w kontekście twórczości artystów, którzy nie byli malarzami. I tak, van Mander pisze o graficznej (!) produkcji Jorisa Hoefnagla, że jego ryciny „były wykonane *op de schilderachtighste maniere*."[811] Znaczy to: *malarski*, ale nie w sensie bogactwa światłocienia, modelunku i sugestii plam barwnych, lecz – *obrazowości*, naocznej poglądowości (tego, co Niemcy nazywają *Anschaulichkeit*). Ryciny Hoefnagla mają być traktowane jak obrazy, jak wyobrażenia z gatunku malarstwa – a to dzięki ich przestrzennej kompozycji, poglądowej ilustracyjności, opisowemu realizmowi, iluzji rzeczywistego widoku. Dzięki sile prezentowania rzeczywistości, jaką ma malarstwo, spełniające postulat imitowania natury *nae 't leven.* Van Mander miał na myśli akwafortowe ilustracje Hoefnagla w słynnym, omawianym już tu, atlasie *Civitates orbis terrarum* Georga Brauna i Fransa Hogenberga (Kolonia 1572–1618) – realistyczne panoramy miast europejskich i bliskowschodnich. Warto tu wspomnieć relację van Mandera, opisującego na podstawie tekstu Homera tarczę Achillesa wykonaną przez Wulkana – topiczny motyw antycznej i nowożytnej *ekphrasis* (literackiego opisu dzieła plastycznego). Dekoracja tej tarczy miała przedstawiać rozległą panoramę z widokiem dwóch ufortyfikowanych miast oraz prac chłopów na polu, ukazanych tak iluzyjnie, że sugerowały odcienie barwne i tonacje w przedstawieniu uprawnej ziemi, owoców, zbóż. Na marginesie van Mander napisał: „Zwróć [czytelniku] uwagę na obrazowe inwencje", na *schilderachtighe vercieringhe*.[812] Wizerunek niderlandzkiego kraju między miastem a morzem, obraz okolic wiejskich, tworzony przez pokolenie Visschera był zatem nie tylko „nowym opisem topograficznym", nową *chorografią* – lecz także przejawem *aemulatio* przesławnego wzorca antycznego.

Kolejny aspekt pojęcia *schilderachtig* u van Mandera pojawia się, gdy przywołuje on dzieło literackie, a mianowicie poemat *Arkadia* Jacopa Sannazara jako przykład „malowniczego" pejzażu, tak *obrazowo* zapisanego w słowach, jakby uczynił to farbą malarz.[813] Jest to pejzaż bukoliczny, idylliczny, arkadyjski, a więc – krajobraz *loci amoenes*, którymi mają być owe tytułowe *plaisante plaetsen* (przyjemne, rozkoszne miejsca) w dziele Visschera.

Plaisante plaetsen Claesa J. Visschera: dokument topograficzny, przewodnik turystyczny, manifest patriotyczny

W nawiązaniu do *Małych pejzaży* wykonał i wydał Visscher najsłynniejszą swą serię graficzną *Plaisante plaetsen* (ok. 1611–1612[814]), złożoną z dwunastu akwafort (il. 284). Jest ona pierwszym w sztuce holenderskiej tak obszernym i kompletnym, dokumentarnym opisem obrazowym wiejskich okolic, rozciągających się między miastem a morskim wy-



284. Claes Jansz. Visscher, *Plaisante plaetsen*, ok. 1611–1612, ryciny z serii 12 akwafort

brzeżem. Już karta tytułowa zawiera informację o celu tego wydawnictwa: dać album widoków „amatorom [uroków rodzimego pejzażu i zarazem amatorom sztuki], którzy nie mają czasu na ponowną podróż", stanowić pamiątkę turystyczną, wspomagać obrazem zapisane w memorii wspomnienie o wędrówce po malowniczych okolicach podmiejskich. Ryciny Visschera w tej serii ukazują charakterystyczne miejsca w topografii okolic Haarlemu: drogi prowadzące przez Las Haarlemski (Haarlemmer Hout), zajazdy, gdzie można zażywać przyjemności

pozamiejskiego życia, spokojne wsie, diuny na wybrzeżu morskim. Na karcie drugiej, ze „spisem treści", miejsca te są konkretnie określone: (karta 2) *Latarnia morska w Zandvoort*, (3) *Widok Zandvoort*, (4) *Gospoda 'Paters'*, (5) *Gospoda 'Potjes'*, (6) *Przy drodze do Lejdy*, (7) *Na drodze do Heemstede*, (8) *Pola bielenia płótna za Lasem Haarlemskim*, (9) *Leprozorium haarlemskie*, (10) *Przyjemne miejsca na wydmach*, (11) *Bielenie płótna pod wydmami*, (12) [*Ruiny*] *zamku w Kleef*.

Haarlem ze swymi okolicami należał do najbardziej cenionych obszarów na ówczesnej mapie turystycznej Północnych Niderlandów. Już w poprzednim stuleciu Cornelius Aurelius nazywał go „ziemskim rajem", słynącym z pięknych okolicznych krajobrazów.[815] Autor pierwszego włoskiego opisu Niderlandów, Ludovico Guicciardini (1567) charakteryzował go następująco: „Haarlem leży trzy mile od Amsterdamu i posiada przepiękne budowle, zaś poza murami rozciągają się rozległe pola z wdzięcznymi lasami, gdzie powietrze jest rześkie i zdrowe, a wokół oglądać można urocze wsie i zameczki."[816] Jedną z tych wymienianych przez Guicciardiniego atrakcji był Haarlemmer Hout – Las Haarlemski, rosnący na południe od miasta, wzdłuż rzeki Spaarn (ukazany w serii Visschera na rycinach 6 i 7). Las ten już w średniowieczu był głównym w domenie hrabiów Holandii obszarem rozrywek myśliwskich. Miał on zarazem szczególne miejsce w historii niderlandzkiej. W 1428 roku został zniszczony na zlecenie rady miejskiej, aby nie mógł dać osłony wojskom Jakuby Bawarskiej, zmierzającym na Haarlem. Zrekultywowany, został u schyłku średniowiecza udostępniony mieszkańcom miasta. Ci – jak głosi pochwalny poemat (*lofdicht*) z ok. 1400 roku, przypisywany obywatelowi Haarlemu, Dirkowi Mathijsz.'owi, – mogli cieszyć się w tym lesie śpiewem ptaków i polowaniami na króliki i drobną zwierzynę.[817] Na najstarszej zachowanej mapie Haarlemu z 1573 roku teren ten oznaczony jest jako zadbany obszar poprzecinany wieloma ścieżkami, z licznymi wiejskimi rezydencjami na obrzeżach. W tym samym roku, w czasie oblężenia miasta przez wojska hiszpańskie, las został ponownie zniszczony. Był zatem świadkiem i świadectwem heroicznych momentów w dziejach Haarlemu, a tym samym jednym z najważniejszych znaków topograficznych w niderlandzkiej „geografii patriotycznej". Jako swoisty pomnik martyrologii Haarlemczyków i symbol przetrwania, został mocą ustawy Stanów prowincji Holandii z 1583 roku poddany restauracji; dla replantacji sprowadzono setki sadzonek drzew z bardzo niekiedy odległych terenów.[818] W 1612 roku ukazało się w Amsterdamie pierwsze holenderskie wydanie *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* Guicciardiniego, z którego dowiadujemy się, że znaczna połać Lasu była już zrekultywowana.[819] Stał się on też przedmiotem pochwał w dwóch poematach Karela van Mandera, obu zatytułowanych *Beeldt van Haarlem* (Wizerunek Haarlemu), napisanych przed 1595 rokiem. Opisywany jest tam jako „gaj przyjemności" (*lust woud*), miejsce „pogodnego, rozkosznego wypoczynku", gdzie można

cieszyć się rozkoszami „jedzenia, picia, czytania, śpiewania, bez żadnego lęku, a wszelka melancholia pryska."[820] Drugi z tych poematów opublikowany został w 1610 roku, tuż przed wydaniem *Plaisante plaetsen* Visschera. Sześć lat później, w 1616 roku, ukazał się *Lof der Stad Haerlem in Holland* (Pochwała miasta Haarlemu w Holandii) autorstwa miejscowego humanisty, poety i kaznodziei, Samuela Ampsinga. W kolejnej, trzeciej edycji z 1628 roku, znajdujemy ponaddwudziestostronnicowy opis „Hout van Haerlem": lasu, który stanowi letnie schronienie przed znojem życia miejskiego; między jego skrajem a murami miasta rozciąga się Baen, wielka połać łąk, służących mieszkańcom za pole uprawiania sportów i gier: ćwiczeń i zawodów strzeleckich, gry w piłkę i w golfa (*kolf*). Ampsing prowadzi czytelnika trasą podobną w przybliżeniu do zestawu widoków w serii Visschera: każe najpierw zwiedzać plażę i diuny, potem Las Haarlemski, malownicze wioski Duyn, Aelbertsberg i Bloemendael oraz pobliskie pola bielenia płótna, aż po zrujnowane zamki, wille i domy podmiejskie.[821] Las ten i inne atrakcje, leżące w pobliżu Bloemendael, Brederode i Zandvoort, zachwalane są też w szesnastowiecznych pieśniach, jak te, które czytamy w zbiorze *Haerlem Soetendal* wydanym ok. 1610 roku w Haarlemie (do 1618 – aż 8 wydań!), czy w *Haarlems Oudt Liedt-Boeck* z 1630 roku.[822] Atrakcje te przyciągały w okolice Haarlemu mieszkańców innych holenderskich miast, zwłaszcza pobliskiego Amsterdamu (pisze o tym np. Jean de Parival, osiadły w Lejdzie Francuz, w książce *Les delices de la Hollande* z 1651 roku), ale także i cudzoziemców, jak choćby podróżnika angielskiego, Petera Mundy'ego, przemierzającego Republikę w 1640 roku.[823]

Do atrakcyjnych miejsc w okolicach Haarlemu należało rybackie miasteczko na wybrzeżu morskim, Zandvoort, ukazane przez Visschera aż dwukrotnie, na kartach 2 i 3 (il. 284). Na tej drugiej zwraca uwagę iglica gotyckiego kościoła, zrujnowanego przez Hiszpanów podczas sławetnego oblężenia 1572–1573 – kolejny znak „patriotycznej topografii". Zandvoort, jak poucza Ampsing, było jednak przede wszystkim celem podróży i wędrówek rozrywkowych, rekreacyjnych: podejmowanych dla spacerów brzegiem morza i po wydmach, oglądania fal morskich, ale też dla zjedzenia świeżo wyłowionej, pieczonej ryby.

Kolejne „przyjemne miejsca" wyznaczały gospody i zajazdy położone w Lesie Haarlemskim, takie jak Zajazd Patera i Gospoda zw. Potje (karty 4 i 5). Słynęły one przede wszystkim z wyszynku dobrego a taniego piwa (tańszego niż w mieście, bo sprzedawanego bez marż i taks obowiązujących w Haarlemie i Heemstede). Haarlemskie browarnictwo stanowiło chlubę miasta, piwo tamtejsze cieszyło się wielkim wzięciem i rozprowadzane było po całej Republice. Liczne gospody w Haarlemer Hout były „miejscami przyjemności" bardzo jednoznacznych: miały opinię renomowanych zamtuzów, ale dwa zajazdy przedstawione przez Visschera do nich nie należały.

Tym, którzy wyprawiali się za miasto po odpoczynek, wielkiej atrakcji dostarczały nadmorskie diuny. Zajmowały rozległy teren wzdłuż wybrzeża Holandii i Zalewu Haarlemskiego (Haarlemmermeer). Służyły obszarom mieszkalnym i rolniczym za naturalną strefę buforową przed wdzieraniem się wody morskiej w głąb lądu. Ale przede wszystkim doceniano ich malowniczość i niezwykłość jako tworu natury. Były ogromne, szerokie, ciągnące się niemal w nieskończoność, a niektóre – niespotykanej wysokości, niemal zastępniki gór, nie występujących w prowincji Holandii. Ampsing zachwyca się z niejaką przesadą tymi, których „wierzchołki sięgają nieba", i pisze, że jedna z nich, którą nazywa Atlasem, jest tak wyniosła i stroma, że ludzie muszą się na nią wspinać na kolanach, podpierając się rękoma, a z jej szczytu podziwiać można bliskie i dalekie miasta, jak Amsterdam, Lejdę, a nawet (co jest już grubą przesadą) Alkmaar. „Cóż za rzut oka na cały nasz kraj!" – ekscytuje się autor.[824] Do istnych gór porównują podhaarlemskie diuny także inni pisarze: wspomniany Nicolas de Parival używa określenia „les montagnes de sable", a van Mander we wstępie do poematu *Den Nederduytsche Helicon* z 1610 roku umieszcza tę górę Muz na Witte Blinck – wyniosłej wydmie w pobliżu Haarlemu.[825] I rzeczywiście, niektóre z tych diun – Witte Blinck, 't Kopje, de Blinkert i Duinlust – miały formę kilkunasto- i czasem ponaddwudziestometrowych usypisk piasku; Duinlust mierzy nawet 32 metry. Tak wysokich wydm Visscher jednak nie przedstawił (karty 2, 8, 10 i 11). Atrakcją diun było polowanie na króliki i małą zwierzynę, na jelonki i łanie, żyjące na wydmach trawiastych i pokrytych krzewiastymi zaroślami. Wreszcie, na trawiastych stokach wydm lokowano pola bielenia lnu – przemysłu stanowiącego wizytówkę i powód do chwały Haarlemu.

Bielenie lnu jest tematem dwóch rycin w serii *Plaisante plaetsen* (karty 8 i 11). Jeden z opisów tego przemysłu zawdzięczamy samemu Johnowi Locke'owi, który w 1684 roku odbył podróż z Haarlemu do Heemstede: „Tutaj bielą oni len w ogromnych ilościach; moczą go i piorą w mydlinach, wielokrotnie namaczają go w ługu, a także w maślance; w czasie prania szorują i trą sukno, zwłaszcza jego brzegi; pomiędzy kolejnymi praniami wykładają płótno na trawę, gdzie rozciągnięte leży na słońcu i jest co rusz polewane świeżą wodą; ta procedura nazbyt jest długa [...], by opisać ją w szczegółach."[826] Sezon bielenia trwał od połowy marca do września i przyciągał uwagę wielu zwiedzających okolice Haarlemu. Później, zwłaszcza w obrazach Jacoba van Ruisdaela, zwanych *Haarlempjes*, stał się znakiem rozpoznawczym miasta i symbolem jego dostatku.[827]

Spośród różnych charakterystycznych budowli, stojących w podhaarlemskich *plaisante plaetsen*, Visscher wybrał nieefektowne letnie rezydencje patrycjuszy Haarlemu i Amsterdamu, lecz takie, które kojarzyły się odbiorcy z „geografią" i „historią patriotyczną": hospicjum dla trędo-

285. Esaias van de Velde, *Widoki okolic Haarlemu*, ok. 1615–1616, ryciny z serii 10 akwafort

286. Willem Buytewech, *Verscheyden lantschappen*, ok. 1616, seria akwafort

287. Jan van de Velde II, *Amoenissimae aliquot Regiunculae, et antiquorum monumentorum ruinae*, 1615, ryciny z serii 18 akwafort

watych i ruiny Huis ter Kleef (karty 9 i 12 – il. 284). *Lasery* (lazaret) pod Haarlemem urządzono bowiem w dawnej kaplicy św. Jakuba, która podczas słynnego oblężenia służyła za kwaterę sztabu hiszpańskich wojsk, a ruiny zamku (*slot*) Kleef pozostały pamiątką spustoszeń, poczynionych wtedy przez wroga.

Plaisante plaetsen Visschera zapoczątkowały całą falę podobnych seryjnych publikacji graficznych, z solennym realizmem oddających kształt rodzimego pejzażu. W zjawisku tym zasługują na wymienienie serie widoków z okolic Haarlemu: widoki rytowane przez Esaiasa van de Velde (przed 1616)[828] i *Verscheyden lantschappen* Willema Buytewecha (ok. 1616)[829], oraz dwie serie Jana van de Velde II: *Amoenissimae aliquot Regiunculae, et antiquorum monumentorum ruinae* (1615) i *Cztery pory roku* (1617) (il. 285–287).[830] Wyznaczona przez Visschera formuła realistycznego pejzażu rustykalnego stała się potem źródłem i fundamentem całej wielkiej domeny malarstwa holenderskiego, z takimi postaciami, jak Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Pieter de Molijn, Isaac van Ostade, aż po Jacoba van Ruisdaela i Meinderta Hobbemę.

Plaisante plaetsen: dialog z widzem

Znaczenie *Plaisante plaetsen* nie wyczerpuje się tylko w formule realizmu czy realistycznie ujętej rodzimej idylli, ani w tradycyjnej kategorii *loci amoenes*. Ani też w formule „geografii (topografii) patriotycznej". Dzieło Visschera podejmuje bowiem jednocześnie bardzo wyrafinowaną grę z odbiorcą. I to z odbiorcą wyrafinowanym, jako że ta seria rycin, podobnie jak inne wymienione cykle albumowe Esaiasa van de Velde, Buytewecha i Jana van de Velde, miała charakter wydawnictwa luksusowego, przeznaczonego – jak to już zaznaczałem, omawiając gatunek *dorpshuysboeken* – dla *middle upper* i *upper class* społeczeństwa holenderskiego. Dla ludzi z patrycjatu, obytych z konwencjami i gatunkami literackimi i artystycznymi, umiejących świadomie cieszyć się z „wielkopańskiego" stylu życia w ramach niderlandzkiej formuły *villeggiatury*, jak też docenić historyczno-patriotyczne motywy rodzimego pejzażu.

Pierwsza rycina cyklu pełni rolę karty tytułowej (il. 284). Ujęta w skonwencjonalizowanym języku gloryfikacyjnej alegoryki i heraldyki, głosi chwałę i triumf miasta Haarlem. Pośrodku, nad postumentem z tytułem, wypisanym po łacinie i niderlandzku, widnieje herb Haarlemu z mieczem, czterema gwiazdami i krzyżem, w kartuszu z motywem statku o kilu w formie zębatej piły. Godło to samo w sobie przypomina legendarną historię z rzekomo trzeciej (a naprawdę szóstej) wyprawy krzyżowej w 1188 (1249) roku, w której wzięły udział dwa okręty haarlemskie pod wodzą Wilhelma, hrabiego Holandii. Jeden z nich przerwał blokadę portu Damietta w Egipcie, przecinając wielkie łańcuchy

przewieszone przez Nil dzięki zamontowaniu żelaznej piły na kilu, co umożliwiło flocie chrześcijańskiej zdobycie Damietty i Egiptu. Zwycięstwo to upamiętniono nadaniem Haarlemowi nowego herbu, wzbogaconego względem dawnego o krzyż grecki, przyznany przez patriarchę jerozolimskiego, i miecz, nadany przez cesarza Fryderyka Barbarossę.[831] Nawiązaniem do tej historii jest na rycinie Visschera motyw kawałków przerwanego łańcucha, zwisających z drzewa, umieszczonego za tarczą herbową. To martwe, pozbawione liści drzewo przywołuje z kolei opisywaną już tu historię z dziejów najnowszych: oblężenie miasta przez Hiszpanów w latach 1572–1573, kiedy to spalony został Las Haarlemski. Do obu epizodów dziejowych odnosi się dewiza herbowa: *Vicit vim virtus* (Cnota zwycięża siłę). Po bokach tarczy z godłem widnieją personifikacje: *Diligentii*, cnoty Pilności i Skrzętności, odnoszącej się do haarlemskich rzemiosł, przemysłów i handlu, oświetlanej blaskiem Bożej Opatrzności (oznaczonej hebrajskim imieniem Boga – Jahwe), oraz *de Tydt*, Czasu, przesuniętego w cień, zwyciężonego przez sławę miasta.

Po tej rycinie tytułowej, zapowiadającej triumfalną apologię i gloryfikację Haarlemu, jakże wielkie musiało być zaskoczenie widza, który zamiast dalszych przedstawień alegorycznych albo przynajmniej paradnych panoram miasta z królującą sylwetą Grote Kerk (Baafskerk), jak to było w tradycji wizerunków miast (np. w omawianych „profilach" Delft na obrazach Vrooma albo Amsterdamu na rycinie Visschera) i zamiast widoków ważnych budowli, takich jak ratusz, waga, giełda – znajduje nagle przegląd okolic pozamiejskich, z pozoru z miastem samym niezwiązanych. Z nagła wyprowadzony zostaje poza mury, na pola, łąki, wydmy i lasy. W świat zewnętrzny, w obszar przyrody, gdzie właściwie nie powinien móc poznawać chwały miasta, jego rządów, jego rzemiosł i przemysłów. Następuje zatem odwrócenie tradycyjnego porządku: *het buiten* (zewnętrze) zastępuje oblicze i „ciało" miasta. A jednak to, co zewnętrzne doskonale mówi o jego istocie, jego zasługach w najnowszej historii i jego obecnych zaletach, wreszcie o życiu jego mieszkańców – życiu pełnym *tranquilitas*, pokoju i ładu.

Ale, zanim widz wyprowadzony zostanie w pozamiejski plener, dokonuje się wstępna odsłona – na kolejnej, drugiej karcie serii (il. 284). Jej kompozycja łączy formułę alegoryczno-heraldyczną poprzedniej ryciny z formułą realistycznego widoku, zastosowaną w następnych akwafortach cyklu. Przejście to następuje poprzez motyw wielkiej arkady, wyznaczającej kompozycyjne lico i otwierającej widzowi wgląd w pejzaż, na wybrzeże i diuny w Zandvoort. Parapet tej arkady, ozdobiony pośrodku symboliczno-heraldyczną figurą rybaka (aluzją do nazwiska Visscher), służy jako panneau, na którym wypisano „spis treści": tytuły kolejnych *plaisante plaetsen*. Iluzja otwierania widoku przez arkadowe okno i sugestia wciągania widza w głąb lądu, zapraszania go do wizualnej wędrówki po wnętrzu podhaarlemskiej krainy, podkreślone są efektami przełamywania bariery lica. Figura rybaka wkracza

w nasz obszar, „wychodząc z obrazu". *Cartellino* z adresem Visschera w Amsterdamie („drukowane przez ... w Amsterdamie w domu *Pod Rybakiem*) wydaje się przypięte do powierzchni ryciny, wyznaczonej licem parapetu. Na jego krawędzi leżą atrybuty wiedzy (książki, pióra, kałamarz) i sztuki (paleta, malsztok, butle z tuszem, arkusze graficzne), częściowo wychylając się z kadru ku widzowi, a częściowo rzucając cień na lico przedstawienia (np. pióra i sztyfty w kałamarzu). Oto więc widz prowadzony jest od Alegorii i Historii ku Naturze – wprowadzany w głąb przedstawienia i zarazem w głąb rzeczywistej krainy poprzez wyreżyserowane następstwo „scenicznych" odsłon. Od pochwały miasta, poprzez pochwałę sztuki i prezentację własną autora, po sekwencję widoków z natury. W pierwszej rycinie widz ma przed sobą jak gdyby kurtynę, po jej podniesieniu w drugiej ogląda przestrzeń proscenium, potem w kolejnych wnika we wnętrze sceny. Visscher apeluje zatem, zgodnie z zapisem w tytule, do widza, by odbył imaginacyjną podróż w głąb swej *memorii*, by przywołał i utrwalił wspomnienie rzeczywistych widoków, poprzedzone uświadomieniem sobie ich znaczeń historyczno-patriotycznych. Seria *Plaisante plaetsen* ma więc funkcję instrumentu mnemotechnicznego, przynależy do dziedziny „sztuki pamięci", rozwiniętej bujnie w epoce manieryzmu w imaginacyjnych „teatrach pamięci" Giulia Camilla czy Gian Paola Lomazza.[832] Łącznikiem i pośrednikiem w tej mnemotechnicznej podróży *w głąb* jest artysta, pojawiający się na rycinie drugiej poprzez grę słów – pod symboliczną postacią rybaka, i zarazem dosłownie – poprzez informacyjno-reklamowy napis podający aktualny adres pracowni Visschera, a w rycinie następnej – aluzyjnie: w przedstawieniu rzeczywistych rybaków w widoku Zandvoort. Do mnemotechniki może też nawiązywać (trudno powiedzieć, na ile świadomie) fakt pozostawienia na tablicach „spisu treści" wolnych miejsc, miejsc do uzupełnienia. Sugeruje to nie tylko możliwość kontynuacji serii w kolejnych wydaniach o dalsze ryciny, a więc uzupełnienia dokonywanego wirtualnie przez autora, ale też – możliwość wypełnienia ewentualnych luk w jego pamięci poprzez czerpanie z *memorii* widza, z rezerwuaru wyobrażeń odbiorcy-klienta o wokółhaarlemskiej krainie. Jest to wyraźny sygnał gotowości artysty do spełniania oczekiwań i życzeń potencjalnych klientów. Oto więc świadome „miejsce (nie)dopowiedzenia" z repertuaru estetyki recepcji. Miejsce przeznaczone do wypełnienia przez odbiorcę.

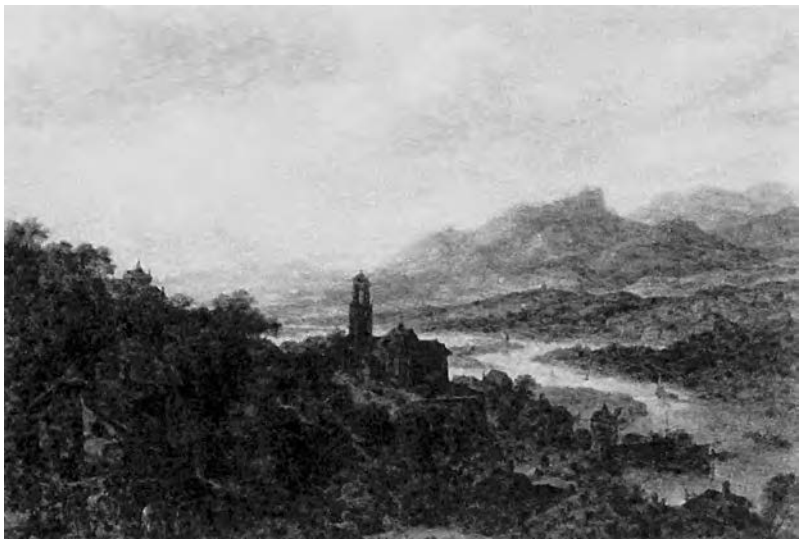
Holenderskie „kaprysy" Jana van Goyena, Salomona van Ruysdaela i Hermana Saftlevena

Grę z *memorią* widza prowadzili też nieraz późniejsi malarze pejzażyści, następcy Visschera i Esaiasa van de Velde, jak na przykład Jan van Goyen. Jego, wspomniany już w poprzednim rozdziale, *Widok Hooglandse Kerk*, kościoła stojącego w Lejdzie, przenosi budowlę z realnego

288. Jan van Goyen, *De Hooglandse Kerk z Lejdy w wyimaginowanym pejzażu*, 1643, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

otoczenia miejskiej zabudowy w obszar pozamiejski (1643, Monachium, Alte Pinakothek – il. 288).[833] Łączy w ten sposób widok najważniejszej budowli Lejdy, jej topograficznego znaku i symbolu, widok tego, co *binnen*, wewnątrz miasta, z uogólnionym obrazem *buiten* – typowej okolicy z rozległą równiną, rzeką, polami. Podobnie, na obrazie Salomona van Ruysdaela z 1658 (?) roku (il. 289) wieża katedry utrechckiej i fasada tamtejszego Huis Keizerrijk górują nad wymyśloną zabudową jakiegoś niderlandzkiego miasta: nad dachami domów i masywnym bastionem z wielkim spichrzem oraz rozległą taflą zamar-

289. Salomon van Ruysdael, *Imaginacyjny widok Utrechtu z łyżwiarzami na zamarzniętym kanale*, 1658?, miejsce przechowywania nieznane



290. Herman Saftleven, *Fantastyczny widok doliny rzecznej z kościołem (z wieżą katedry utrechckiej)*, 1652, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

zniętej rzeki, na której mieszkańcy miasta bawią się jazdą w saniach i ślizganiem się na łyżwach.[834] Odwrotny natomiast sens ma sytuacja ukazana na obrazie Hermana Saftlevena z 1652 roku (Hamburg, Kunsthalle – il. 290): mamy tu nieoczekiwane zestawienie wieży katedry utrechckiej z bryłą przeciętnego i typowego kościoła protestanckiego (jaki mógłby być projektowany przez Hendricka de Keyser), równie nieoczekiwanie i zaskakująco usytuowanego na wyniosłym bastionie na zboczu wielkiej góry. Kościół ten – najwyraźniej, sądząc po kształcie, powinien być budowlą miejską, tu jednak samotnie wznosi się ponad górską doliną. Widz ma tu więc podwójną zagadkę do rozwiązania: skąd to dziwaczne połączenie słynnej, dobrze mu znanej wieży utrechckiej katedry z najbardziej typowym korpusem kościoła? Oraz: dlaczego i po co umieszczono tę budowlę w scenerii zgoła niemiejskiej, w dzikim krajobrazie? Wyjaśnienie przynoszą dalsze budynki, zauważalne w pejzażu: zamek na szczycie góry, gospoda u jej podnóża i wioska z przystanią na dnie doliny. Są to charakterystyczne znaki topograficzne, wyznaczające miejsca podstawowych *modi* życia społecznego: obrony i opieki militarnej (zamek), zabawy i odpoczynku (scena kiermaszu lub festynu chłopskiego przy karczmie), pracy i handlu (przystań i żegluga na rzece) i wreszcie – wspólnej modlitwy i słuchania Słowa Bożego, oznaczanych przez budynek kościoła. Jego wieża jest dzwonnicą – dobrze widzimy dzwon zawieszony na najwyższej kondygnacji, który wzywa na zgromadzenia wspólnoty w trakcie nabożeństw, ale też wybija godziny i organizuje rytm działań ludzi w tej uogólnionej wizji niderlandzkiego kraju. Jest przez to symbolem wiecznotrwałego porządku, ładu ustalonego w tradycji, a tę doskonale przypomina właśnie „starożytna" iglica utrechckiej katedry. Ale ów porządek trwa tu w scenerii raczej nie

niderlandzkiej: w jakiejś górzystej krainie, na przykład gdzieś w Nadrenii, a może w dolinie Rodanu. Rodzime motywy: karczma, przystań, kościół tkwią w obszarze obcym, poza granicą swojskiego pejzażu. Tkwią zatem w wizji ogólnej świata – w *Weltlandschaft* z tradycji Bruegla. Porządek ludzkich spraw i działań ma tu być porządkiem wykraczającym poza *tu i teraz*, ponadczasowym i ponad-geograficznym.

Jakiekolwiek by jednak przesłania niosły owe obrazy z realnymi i słynnymi budowlami lokowanymi w fantastycznej scenerii, zawsze stanowiły one swoiste niderlandzkie *capricci*. Ich celem było bowiem zaskakiwać widza. Odwołując się do jego pamięci o topografii swego kraju i o wyglądzie znanych budowli, zmuszały do interpretacji i refleksji, do poszukiwania wyjaśnienia dla tak niezwykłego, nienormalnego, niezgodnego z powszechnym doświadczeniem widoku. Gra polega na wytrącaniu odbiorcy z równowagi, z poczucia pewności siebie i pewności tego, co widzi: „Gdzie właściwie jestem? Czy w Lejdzie przed Hooglandse Kerk / w Utrechcie przed katedrą, czy w świecie imaginacji? Co jest tu prawdziwe, co wymyślone? Co swojskie i znane, co uniwersalne?"

Konkluzje

Relacja między iluzją a realizmem nie była w dawnej sztuce holenderskiej jednoznaczna, skodyfikowana i zamknięta. Sama w sobie, pojęciowo, zakłada wprawdzie wewnętrzne napięcie, wewnętrzną sprzeczność. Obraz przestaje być bowiem jedynie prostą *reprezentacją* rzeczywistości naocznej, a wprowadza pomiędzy siebie a widza jakąś *inną* rzeczywistość – iluzyjną i pozorną, w pełnym słowa znaczeniu: sztuczną.

Przedstawiłem tu zjawiska, ujęcia i triki formalne, które wykorzystują złudzenie tej innej rzeczywistości dla różnych celów, ale zawsze w jakimś odniesieniu do rzeczywistości naocznej, do realizmu. Podsumujmy typowe sytuacje.

1. Wzmocnienie realistycznego odtwarzania
Wielokrotnie iluzja podkreśla realizm, uwypukla go, wzmacnia tylko funkcję prezentacji wyglądu zewnętrznego świata, służy wzmożeniu efektu naturalizmu. Tak dzieje się w licznych *kerkinterieurs* z motywem kotary. Tak rzecz się ma też w przypadku marin i *kerkinterieurs* malowanych jako *penschilderijen* (Willem van de Velde St., Experiens Sillemans i in.). Ten sens ma iluzyjna rama i *cartellino* z datą *1636* w obrazie Jana Porcellisa *Statek na wzburzonym morzu* (il. 228). Temu też służy iluzja widoku z lotu ptaka w malowanej mapie Amsterdamu Jana Ch. Mickera (il. 252). Po to też Claes Jansz. Visscher wprowadza motywy iluzyjnej ramy i „miejsc niedopowiedzenia" na wstępnych rycinach serii *Plaisante plaetsen* (il. 284).

2. Kompensacja braków realistycznego odtwarzania
Kiedy indziej iluzja ma kompensować niedostatki prostego realizmu, wprowadzając: motywy iluzyjne odwołujące się do antycznych i włoskich toposów historiograficznych (pszczoła Filostrata i mucha Giotta, kuropatwa Protogenesa, kurtyna Parrazjosa, winogrona Zeuksisa, otwarte okno Albertiego i in.). Kompensacja ta wyraża aspiracje artystów do wyższego statusu ich dzieł i ich samych jako humanistycznych twórców, a nie tylko rzemieślników. Stanowi tym samym osnowę emulacji,

prowadzonej przez holenderskich mistrzów z tradycją antyku i wielkimi mistrzami włoskimi. Iluzja w „mówiących portretach" Rembrandta i innych artystów sublimuje prostą rzeczywistość i kompensuje to, czego obraz czysto realistyczny nie może przekazać: wyraża duszę, umysł, intelekt, iluminację Bożego natchnienia, dar powołania, etos moralny i zawodowy, szczególną wiedzę przedstawianego człowieka; podnosi więc i eksponuje specjalny status modela.

3. Zastąpienie realiów
Często bywa tak, że iluzyjny obraz nie tyle prezentuje, ile zastępuje realne przedmioty, staje się jednym ze składników zewnętrznego świata, wnika w realia (najbardziej typowe *trompe-l'oeil* Doua, Fabritiusa, van Hoogstratena czy Gijsbrechtsa; kasety perspektywiczne). Iluzja przeto pozwala obrazowi uzupełniać zwykłą rzeczywistość, wzbogacać ją i uatrakcyjniać.

4. Zaprzeczenie odtwarzania
Wreszcie, bywa, że iluzja jawnie przeczy funkcji obrazu jako *reprezentacji*, jako rejestracji naocznych realiów. Wyraża wtedy funkcję obrazu jako autonomicznej kreacji, przedmiotu samoistnego, oderwanego od świata zewnętrznego – jako wizualizacji obrazu samego w sobie. Tak jest w skrajnym przypadku dzieł Gijsbrechtsa, kwestionujących zasadę przedstawiania: jak w wizerunku odwrocia, w którym obraz pozbawiony zostaje lica mogącego *obrazować*, *przedstawiać*, *reprezentować* realność.

291. Abraham Bloemaert, *Wesele Peleusa i Tetydy*, ok. 1595, Koniklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Haga – **zob. tabl. 101**

Niekoniecznie jednak postawa przeczenia realizmowi musi być aż tak skrajna. Oto przykład z gatunku pokrewnego *penschilderijen* Goltziusa: obraz utrechckiego manierysty Abrahama Bloemaerta *Wesele Peleusa i Tetydy* z ok. 1595 roku (Haga, Mauritshuis – il. 291), namalowany olejnymi farbami na płótnie o niewielkich raczej rozmiarach (30,7×41,8 cm).[835] Dzieło jest niezwykłe. Ale nie przez temat – standardowo mitologiczny, ani typową późnomanierystyczną formułę stylistyczną – stanowiąc ilustrację mitologicznej *storii* oraz wirtuozerski popis przedstawienia aktów w wyrafinowanej komplikacji póz. Ani też – poprzez emulacyjną grę z wzorcami wielkich mistrzów włoskich (postać ulatującego w powietrze Merkurego nawiązująca do posągu Giambologni oraz do figur Michała Anioła). Konwencja mitologiczno-literackiej *storii* z całą jej fantazją i aurą nierealności podkreślona została wymyślnym zabiegiem technicznym – i to on jest tu tak niezwykły. Bloemaert, najwyraźniej chcąc złudzić wzrok konesera imitacją lawowanego rysunku lub akwareli, zastosował technikę monochromii, ale nie standardową, zwyczajową procedurę malowania *en grisaille*, lecz posłużył się tylko rozbielanym różem. Powstało nie *grisaille*, lecz swoiste *rosaille*. Oto więc wykwit techniczno-formalnej

(nawet: formalistycznej) innowacyjności, tak znamiennej dla pokolenia Cornelisa Ketela i Hendricka Goltziusa czy potem Herculesa Segersa. Ów chwyt techniczny ma tu niewątpliwie odwodzić widza – wytrawnego kolekcjonera i konesera[836] – od wrażenia realności przedstawienia, a wręcz przeciwnie – uświadamiać mu, że chodzi o efekt estetyczny i wyspekulowane wrażenie niezwykłości, wytworzone mocą artystycznego kunsztu. Przekonać, że chodzi nie o odbicie jakiejkolwiek rzeczywistości, lecz o jej przeciwieństwo: sztuczność sztuki.

Najważniejszą (choć nie jedyną) funkcją różnorakich zabiegów iluzyjnych w sztuce holenderskiej jest ich autotematyczność: wprowadzenie wątku autorefleksji nad tworzeniem, „sztucznością", konwencjonalnością sztuki. Wprowadzanie odniesień i odwołań do teorii sztuki, do koncepcji obrazu, artysty i tworzenia, do pojęcia imitacji (*mimesis*). Wprowadzanie wątku *aemulatio* wysokich wzorców antycznych i włoskich, jak to miało miejsce w *penschilderijen* Goltziusa albo w autoportretach Rembrandta. Iluzyjne triki i iluzyjne formuły obrazowe prawie zawsze służyły do nadania obrazowi cech i rangi dzieła kolekcjonerskiego (a przynajmniej potencjalnie kolekcjonerskiego). To zaś zawierało w sobie ów aspekt dzieła, który pozostawał poza sferą zwykłego przedstawiania, *reprezentacji*, wyrażając walor artystycznego kunsztu, wirtuozerii. I to tu właśnie tkwią uzasadnienia dla takich nowych formuł artystycznych w sztuce holenderskiej, jak popisowe technologiczne eksperymenty manierystów Goltziusa, Ketela i Segersa, monochromatyczne *graeuwtjes* i *bruneilles* realistów Porcellisa, de Vliegera czy van de Cappelli, a nawet marynistyczne *penschilderijen* Willema van de Velde Starszego i innych mistrzów. Te ostatnie służyły bowiem nie tylko (i wcale nie z założenia) dekorowaniu budowli publicznych, służąc jako dokumenty dziejów holenderskiej żeglugi i floty, ale także (i najczęściej!) jako przedmioty prywatnego kolekcjonerstwa lub obiekty dekorowania prywatnych domów armatorów, oficerów i innych „ludzi morza".

W publicznej ikonosferze funkcjonowały zresztą wcale liczne obrazy, prowadzące iluzyjną grę z widzem. Zaczęliśmy naszą prezentację od takiego właśnie przykładu sztuki publicznej: *Tablicy rybaków* Abrahama van Beyeren w Grote Kerk w Maassluis (il. 3). Po drodze dostrzegaliśmy wszak – w przeważającej masie obrazów konesersko-kolekcjonerskich – sławne obiekty sztuki oficjalnej, społeczno-komunalnej: omawialiśmy jako „mówiące obrazy" różne *Lekcje anatomii* Nicolaesa Eliasz.'a Pickenoya i Rembrandta oraz tegoż portrety oficjalne (*Wymarsz strzelców kompanii kapitana Fransa Banninga Cocqa*, *Portret kaznodziei Cornelisa Claesz.'a Anslo* przeznaczony najprawdopodobniej dla przytułku dla starych kobiet). Zakończmy więc także przykładem z tej samej sfery. I to przykładem bardzo wymownym.

292. Jan van Bijlert, *Rezydenci przytułku Sint Jobs Gasthuis w Utrechcie*, ok. 1630–1635, Centraal Museum, Utrecht – **zob. tabl. 102**

Jan van Bijlert wymalował w latach ok. 1630–1635 wizerunek mieszkańców hospicjum św. Hioba (Sint Jobs Gasthuis) w Utrechcie (Utrecht, Centraal Museum – il. 292)[837]. Nie jest to jednak jeden z konwencjonalnych portretów grupowych rezydentów czy starszych przytułku, jakie znamy powszechnie choćby z twórczości Halsa, van der Helsta, Jana de Braya i rzeszy malarzy holenderskich. Dziwny to obraz. Oto za murem-parapetem widnieją na niezwykłym tle idealnego pejzażu włoskiego żywo gestykulujące, poruszone postacie rezydentów hospicjum, wyciągających do widza ręce ze skarbonkami i miską w prośbie o złożenie datków na rzecz przytułku. Ukazana jest tu sytuacja rodzajowa i historyczna, ilustrująca rzeczywisty proceder publicznych kolekt jałmużniczych, jakie hospicjum organizowało corocznie przez dwa dni. Były one znacznym wsparciem finansowym dla tej instytucji. Zniesienie tych kolekt przez władze Utrechtu w 1635 roku spowodowało silne protesty i w końcu ich przywrócenie[838]; być może obraz van Bijlerta, członka zarządu Sint Jobs Gasthuis w latach 1625–1635, miał być głosem w tej publicznej dyskusji.

Mamy więc przed sobą zespolenie kilku konwencji gatunkowych: portret zbiorowy, scenę rodzajową, narracyjną współczesną *storię*, italianizowany pejzaż. Łączy je konstrukcja obrazu „wychodzącego" do widza: postacie apelują o jego dobroczynną wspaniałomyślność gestami przenikającymi domniemaną barierę lica, wyznaczanego przez prosceniczny parapet. Słoneczny pejzaż w głębi – nieoczekiwany w tym kontekście – sugeruje aurę wiecznotrwałej szczęśliwości i pomyślności, a antyczne i włoskie ruiny w tle ewokują skojarzenie ze szlachetną starością. Ów idealny pejzaż z rozległym widokiem nieba przesyconego słonecznym światłem niewątpliwie oznacza – jak na to wskazuje jednoznaczny gest jednego ze starców – obecność światła miłości i miłosierdzia boskiego, *Lux Dei*, źródła ziemskiej Caritas i Misericordia. Iluzja przekraczania lica obrazu narzuca widzowi, odwiedzającemu Sint Jobs Gasthuis, poczucie łączności z grupą owych starców z przytułku, budzi empatię z ludźmi wykluczonymi z aktywnego życia, niesie ideę solidaryzmu społecznego i odpowiedzialności za całą wspólnotę mieszkańców miasta. Iluzja spaja dosłowny realizm sceny zbierania datków z idealizmem abstrakcyjnej scenerii tła; włącza więc widza w świat realiów socjalnych i zarazem w świat ogólnych idei moralnych.

Słowem, obraz van Bijlerta jawi się jako skrót funkcji iluzjonizmu w sztuce holenderskiej: iluzja – jako łącznik między realizmem a idealizmem, między doczesną realnością a sferą powszechników, idei moralnych, religijnych, społecznych. To ona podkreśla zasadę wspólnotowości, solidaryzmu i samoorganizacji niderlandzkiej *communitas* i *civitas* – wspólnoty miejskiej i państwowej, tworzy wyznacznik tożsamości Holendrów w ich nowym państwie, wprowadza wątek moralno-religijnej legitymizacji społeczeństwa niezależnej Republiki Zjednoczonych Prowincji.

Oto więc dwa bieguny zastosowań iluzjonistycznych formuł i trików w sztuce holenderskiej. Z jednej strony *rosaille* Abrahama Bloemaerta jako krystaliczny przykład konceptualnej gry, „gierki" czy „zabawki" dla wyrafinowanego kolekcjonera. Z drugiej – obraz van Bijlerta, grający konwencjami gatunkowymi i optyczno-przestrzennym złudzeniem w celu budowania społecznej wspólnoty nowych Niderlandczyków. Są to dwa bieguny, ku którym zmierzali wszyscy omówieni malarze holenderscy. Ku pierwszemu, „artystowskiemu" biegunowi podążali manieryści i postmanieryści w swych wykoncypowanych historiach (van Mander, Cornelis van Haarlem, Goltzius, Ketel, Segers), mistrzowie *trompe-l'oeil* (Dou, Fabritius, van Hoogstraten, Gijsbrechts), konstruktorzy kaset perspektywicznych (Fabritius, van Vliet, van Hoogstraten), twórcy delfckich *kerkinterieurs* z iluzyjną kotarą (Houckgeest, van Vliet, de Witte), mistrzowie iluzji z kręgu Rembrandta (Maes w swych wizerunkach *Podsłuchujących służących*, twórcy różnych „obrazów za kotarą"), sam Rembrandt w „mówiących" portretach oraz „wychodzących z kadru" i dialogujących z widzem wizerunkach portretowych, *tronies* i autoportretach. Ku drugiemu, „społecznemu" biegunowi szli w swych „wynalazkach formalnych" mistrzowie realistycznego pejzażu: malarze *snelle techniek* i monochromatycznych *graeuwtjes* czy *bruneilles* (Porcellis, de Vlieger, van Goyen, van de Cappelle) oraz pozornie „hiperrealistycznych" *penschilderijen* marynistycznych i pejzażowych (Willem van de Velde St. i in.), Claes Jansz. Visscher w swych wykoncypowanych mapach i widokach (np. *Leo Belgicus*, *Plaisante plaetsen*), autorzy wymyślnych map i widoków miejskich (plan Amsterdamu z lotu ptaka Jana A. Mickera; Vermeer grający konwencjami widoków miejskich), a także wymienieni już w pierwszej kategorii mistrzowie *kerkinterieurs* – tych z patriotycznymi motywami (np. delfckim nagrobkiem Wilhelma Orańskiego); wreszcie, twórcy para-topograficznych „kaprysów patriotycznej geografii" – pół realnych, pół imaginacyjnych widoków typowej krainy niderlandzkiej (van Goyen, van Ruysdael, Saftleven). Tak oto – poprzez zabiegi iluzji i gry konwencjami – dokonało się w sztuce holenderskiej niezwykłe pogodzenie i zgodne współistnienie pozornie sprzecznych skrajności: rzeczowego realizmu, obiektywnej rejestracji, dokumentalnej inwentaryzacji otoczenia oraz imperatywu artystycznego konceptualizmu, imaginacji, innowacyjności, inwencyjności.

Przypisy

[1] G.J.M. Weber, *„'t Lof van den Pekelharingh": Vom alltäglichen und absonderlichen Heringsstilleben*, „Oud Holland" 101, 1987, s. 126–140; F.G. Meijer, [w:] L.M. Helmus i in., *Fish. Stil-lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 2004, nr 47.

[2] W. de Vries, *Wandeling en verhandeling: De ontwikkeling van het Nederlandse hofdicht in de zeventiende eeuw (1613–1710)*, Hilversum 1998, s. 175–205.

[3] G.J.M. Weber, *'t Lof...*, s. 129.

[4] O gatunku *banketje* patrz m.in. J. Berger Hochstrasser, *Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-century 'Bancketje'*, [w:] A. Chong, W. Kloek i in., *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – The Cleveland Museum of Art (1999–2000), Zwolle 1999, s. 73–85. O *banketjes* J.D. de Heema: S. Segal, *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht – Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (1991), 's-Gravenhage 1991, nr 7–10, 12, 15.

[5] W. Prohaska, *Das geistliche Stilleben – Blumenkränze und Girlanden*, [w:] *Das flämische Stilleben 1550–1680*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien – Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen (2002), Lingen 2002, s. 321–325 i nr kat. 112–119.

[6] S.A. Sullivan, *The Dutch Gamepiece*, Tatowa (N.J.) 1987, s. 115–125; J. Loughman, *The Market for Netherlandish Still Lifes, 1600–1720*, [w:] A. Chong, W. Kloek, *Still-Life...*, s. 87–102, tu s. 91.

[7] Najbardziej interesujące przeglądy stanowisk interpretacyjnych dali: J. Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 47, 1984, s. 421–438 (po ang.: *Mere Imitation of Natur or Symbolic Image of the World? Problems in the Interpretation of Dutch Painting of the Seventeenth Century*, [w:] idem, *The Message of Images: Studies in History of Art*, Vienna 1988, s. 166–180, 271–273); W. Kemp, *Vorwort*, [w:] S. Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1085, s. 7–20; E. J. Sluijter, *New approaches in art history and the changing image of seventeenth-century Dutch art between 1960 and 1990*, [w:] *The Golden Age of Dutch painting in historical perspective*, red. F. Grijzenhout, Cambridge 1999, s. 247–276; W. S. Gibson, *Scriptural Reading: its uses and abuses*, [w:] idem, *Pleasant places. The Rustical Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley–Los Angels–London 2000, s. 50–65.

[8] O interpretacjach malarstwa holenderskiego w piśmiennictwie XIX wieku zob. A. Ciska, *Mit Holandii Złotego wieku w XIX-wiecznej kulturze artystycznej*, niepublikowana dysertacja (Uniwersytet Warszawski 2004).

[9] Ten i dalsze cytaty – wg J. Białostocki, *Einfache Nachahmung...*, s. 422–438.

[10] *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, oprac. E. de Jongh i in., kat. wyst., Rijksmusem, Amsterdam 1976.

[11] *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, oprac. R. Klessmann, E. de Jongh i in., kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978.

[12] E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (zur Genealogie der Rembrandts Danae)*, „Oud Holland" L, 1933,

s. 193–217 (po pol.: *Spętany Eros. Przyczynek do genealogii „Danae" Rembrandta*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 307–323); H. Rudolph, *„Vanitas": Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, s. 405 i n.; H. Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, red. H. Tintelnot, Breslau [1943], s. 133–157. Poglądy „papieża" interpretacji emblematyczno-symbolicznej Eddy'ego de Jongha – zob.: *Realisme en schijnrealisme in de hollandse schilderkunst van de zevendiende eeuw*, [w:] *Rembrandt en zijn tijd*, kat. wyst., Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1971, s. 143–194 (także po franc.); *Kwesties van betekenis: thema en motif in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999 (po ang.: *Questions of meaning: theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden 2000 – tam wcześniejsza lit.).

[13] J. Białostocki, *Einfache Nachahmung...*, s. 438.

[14] J. Müller Hofstede, *„Wort und Bild": Fragen zur Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, red. H. Vekeman, J. Müller Hofstede, Erftstadt [1984], s. IX–XXIII.

[15] S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Painting of the Seventeenth Century*, Chicago–London–New York 1983; wyd. niem.: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

[16] J. Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts. Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart*, Jena 1933; F. Schmidt-Degener, *Rembrandt und der holländische Barock*, Studien der Bibliothek Warburg IX, Leipzig 1928 (wcześniej jako *Rembrandt en Vondel*, „De Gids" LXXXIII, 1919, s. 222–275); J.G. van Gelder, *Two aspects of the Dutch Baroque: reason and emotion*, [w:] *De Artibus Opuscula XL: Essays in honor of Erwin Panofsky*, red. M. Meiss, New York i in.1961, s. 445–453.

[17] W. Kemp, *Rembrandt: Die Heilige Familie, oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986 (nowe, zaktualizowane wyd.: *Rembrandt: die Heilige Familie mit dem Vorhang*, Kassel 2003); idem, *Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz*, [w:] *Kunstgeschichte: eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, Berlin 1986, s. 203–221 (nowe wyd. Berlin 2003, s. 247–265). O postawie metologicznej Kempa zob. też tegoż: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985; *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten: schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, [w:] *Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Erzählung*, red. W. Kemp, München 1989, s. 62–88; *The narrativity of the frame*, [w:] *The rhetoric of the frame*, red. P. Duro, (Cambridge Studies in new art history and criticism), Cambridge 1996, s. 11–23, 275–276; *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; *The work of art and its beholder: the methodology of the aesthetic of reception*, [w:] *The subjects of art history*, red. M.A. Cheetham, Cambridge 1998, s. 180–196.

[18] E. Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, 1931, nowe wyd.: red. B. Kerber, Berlin 1996; E.H. Gombrich, *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956), London–Washington 1960 (wyd. pol. *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, Warszawa 1981); J. Baudrillard, *The Trompe-l'oeil*, [w:] *Calligram. Essays in New Art History from France*, red. N. Bryson, Cambridge 1988, s. 53–62; idem, *De la séduction*, Paris 1993; idem, *Die ästhetische Illusion / The aesthetic illusion*, „Parkett" 37, 1993, s. 10–15; N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge (Mass.)–London 1990, zwł. s.136–146; S. Sandström, *Levels of Unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963; Preimesberger – zob. przyp. 17.

[19] Patrz zarys problematyki: W. Singer, *The Mispercetion of Reality*, [w:] S. Ebert-Schifferer i in., *Deceptions and Illusions. Fife Centuries of Trompe-l'Oeil Painting*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington 2002–2003, s. 40–51. Także: E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*

[20] R.G. Carraher, *Optical illusions and the Visual Arts*, New York 1966; Ch. Burda, *Das Trompe-l'Oeil in der holländischen Malerei des 17. Jh.*, München 1969; M.L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art: Trompe-l'oeil: a history of pictorial illusionism*, New York 1975; A. Veca, *Inganno & realtà. Trompe l'oeil in Europa XVI–XVIII sec.*, kat. wyst., Galleria Lorenzelli, Bergamo, Firenze 1980, zwł. wstęp: s. 20–28; M. Milman, *Trompe-l'oeil Painting: The Illusion of Reality*, Genève 1982 (wyd. niem. Genf 1984);

K. Bastian, *Georg Hinz und sein Stillebenwerk*, Hamburg 1984; W. Kloss, *More than meets the eye: the art of trompe-l'oeil*, [w:] *More than meets the eye: the art of trompe-l'oeil*, kat. wyst., Columbus Museum of Art, Columbus 1985, s. 17–18; D. Arasse, *Les miroirs de la peinture. L'Imitation – alienation ou source de liberté?*, (Rencontres de l'Ecole du Louvre, Septembre 1984), Paris 1985; Ch. Brown, D. Bomford, J. Plesters, J. Mills, *Samuel van Hoogstraten: Perspective and Painting*, „The National Gallery Technical Bulletin" 11, 1987, s. 60–85; L. Marin, *Le trompe-l'oeil, un comble de la peinture*, [w:] *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychoanalyse*, red. B. Cadoux, Paris 1988, s. 75–77; H.U. Asemissen, *Ästhetische Ambivalenz: Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, (Schriften der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft), Kassel 1989; C. Brusati, *Stilled Lives: self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life painting*, „Simiolus" 20, 1990/1991, nr 2–3, s. 168–182; W.V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space: a history of spatial illusion in painting*, Syracuse–New York 1991; D. Arasse, *Le Detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992; J. Muylle, *„FASCINATIO". De betovering van en door het oog: een zeventiende-eeuwse toonkast in „trompe-l'oeil". Verhulde kunsttheorie en humanistisch geinspireerde vorstenspiegel*, „Zeventiende eeuw" 8, 1992, nr 2, s. 245–274; C.E. Gilbert, *Grapes, curtains, human beings: the theory of missed mimesis*, [w:] *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange*, red. Th.W. Gaethgens, Berlin 1993, t. 2, s. 413–422; E.J. Sluijter, *De Lof der schilderkunst: over de schilderijen van Gerrit Dou (1613–1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993; H.U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, (Acta Humaniora), Berlin 1994; M. Braun, *Cornelius Norbertus Gijsbrechts und Franciscus Gijsbrechts*, Berlin 1994; B. Geyer, *Die Scheinwelten. Geschichte der Perspektive*, Leipzig 1994; M. Milman, [w:] *Disguised Vision*, kat. wyst., Isetan Museum of Art, Tokyo 1994, s. 83–95; M. Braun, *Trompe-l'oeil – Ehre und Ansehen durch Betrug*, [w:] *Im Blickfeld. Georg Hinz. Das Kunstkammerregal*, red. Ch. Heinrich, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1996, s. 35–41; C. Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraeten*, Chicago–London 1995; P. Mauriès i in., *Le trompe-l'oeil de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris 1996; F. Faré i D. Chevé, *Les tableaux de trompe-l'oeil ou la jouissance de l'illusion*, [w:] P. Mauriès i in., *Le trompe-l'oeil*, s. 115–167; A. Hahn, *„...dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken": Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1996; U. Kleinmann, *Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung. Eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Oeuvre Gerrit Dous*, Frankfurt a.M. i in. 1996; O. Bätschamnn, *Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*, [w:] *Pygmalion. Die Geschichte eines Mythos in der abendländischen Kultur*, red. M. Mayer i G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997, s. 325–370; C. Brusati, *Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life*, [w:] *Looking at Dutch Art: Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge – New York 1997; V.I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge 1997; D. Bomford, *Perspective, Anamorphosis, and Illusion: Seventeenth-Century Dutch Peep-Shows*, [w:] *Vermeer Studies*, (Studies in History of Art, The National Gallery of Art, Washington, 55), Washington 1998; O. Koester, *Illusions. Gijsbrechts. Royal Master of Deception*, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Copenhagen 1999; C. Brusati, *Capitalizing on the Counterfeit: Trompe-l'oeil Negotiations*, [w:] A. Chong, W. Kloek, *Still-Life…*, s. 59–69; idem, *Honorable Deceptions and Dubious Distinctions: Self-Imagery in Trompe-l'oeil*, [w:] O. Koester, *Illusions…*, s. 50–73; S. Ebert-Schifferer, *Still-Life: a history*, New York 1999; E.J. Sluijter, *Seductress of Sight: Studies in Dutch art of the Golden Age*, Zwolle 2000; D. Beaujean, *Bilder in Bildern: Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001; U. Kleinmann, *Naturnachahmung und Augentäuschung. Täuschung und Ent-täuschung. Der Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, [w:] *Das flämische Stilleben…*, s. 111–115; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions. Five Centurie of Trompe l'Oeil Painting*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington 2002–2003 (tu zwł. artykuły: S. Ebert-Schifferer, *Trompe-l'Oeil: the underestimated trick*, s. 17–39; A. Veca, *Honest Lies: the meaning, language, and instruments of trompe-l'oeil*, s. 55–73; A.K. Wheelock Jr., *Illusionism in Dutch and Flemish Art*, s. 77–87).

[21] M. Hollander, *An Entrance for the Eyes: space and meaning in seventeenth-century Dutch art*, Berkeley–Los Angeles–London 2002.

[22] F. Yalçin, *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2004.

[23] Np. R. Preimesberger: *Themes from art theory in the early works of Bernini*, [w:] *Gianlorenzo*

Bernini: new aspects of his art and thought, red. I. Lavin, University Park 1985, s. 1–18; *Pittura tragica: Rafaello e la Poetica di Aristotile*, [w:] *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, red. K.W. Hempfer, (Text und Kontext 10), Stuttgart 1993, s. 195–209; *Skulpturale Mimesis: Mochis Hl. Veronika*, [w:] *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, red. Th.W, Gaethgens, Berlin 1993, s. 473–482; *Geburt der Stimme und Schweigen des Gesetzes: Beobachtungen an der Johannes-Seite des Turin-Mailänder Stunadenbuchs*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 57, 1994, s. 307–318; *„...proprijs sic effingebam coloribus..." Zu Dürers Selbstbildnis von 1500*, [w:] *The Holy Face and the paradox of representation*, (kolokwium Biblioteca Hertziana, Rzym – Villa Spelman, Florencja, 1996), Bologna 1998, s. 279–300; *Golia e Davide* [da Caravaggio], [w:] *Docere, delctare, movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, (seminarium Biblioteca Hertziana, Rzym 1996), Roma 1998, s. 61–69; *Rilievo und Michelangelo*, [w:] *Visuelle Topoi*, red. U. Pfisterer, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 4), Florenz 2003, s. 303–316; *Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum „Amor" der Berliner Gemäldegalerie*, [w:] *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, red. V. von Rosen, K. Krüger i in., München 2003, s. 243–260. Zob. też: *Diletto e Miraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag*, red. Ch. Göttler i in., Emsdette 1998; *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin 2001 (tam: *Die Schriften* – wykaz publikacji Preimesbergera).

[24] V.I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des tempes modernes*, dysertacja, Paris 1989, wyd. Paris 1993; po ang. *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge 1997; po niem. *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

[25] Korzystam z wydania niemieckiego – o skądinąd jeszcze bardziej znaczącym tytule: *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988 (zob. zwł. rozdz. *Überfluß und Unbehagen*, s. 315–402).

[26] O pojęciu *mimesis* i naśladowania zob. m.in.: H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento*, „Commentari" VII, 1956, s. 86–104 i 249–262; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959; G. Sörbom, *Mimesis and art: studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Stockholm 1966; W. Jung, *Von der Mimesis zur Simulation: eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Hamburg 1995; A. Böhn, *Vollendende Mimesis: Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis*, Berlin 1992; K.L Walton, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge (Mass.) 1990; C. Peres, *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos*, [w:] *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, red. H. Körner i in., Hildesheim–Zürich–New York 1990, s. 4–12; G. Gebauer, Ch. Wulf, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek 1992; A. Thommes, *Philosophie der Malerei von Platon bis zu Jean-François Lyotard*, St. Augustin 1996; K. Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997; A.M. Cordie, *Mimesis bei Aristoteles und in der Frühen Neuzeit* oraz A. Eusterschulte, *Imitatio naturae. Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit*, [w:] *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, red. H. Laufhütte, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Wolfenbüttel 2000, s. 277–288 i 701–807; J.H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000; N. Suthor, *Mimesis*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, red. G. Ueding, t. 5, Tübingen 2001, szp. 1294–1315; G. Pochat, *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, [w:] *Imitatio: von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse*, red. P. von Naredi-Rainer, Berlin 2001, s. 11–47; *Ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, red. E.K. Gazda, Ann Arbor 2002; S. Halliwell, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton 2002; A. Gefen, *La mimèsis*, wyd. 2, Paris 2003; Th. Metscher, *Mimesis*, wyd. 2, (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe 10), Bielefeld 2004. Najlepsze opracowanie problemu po polsku: A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

[27] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki* I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960, s. 127.

[28] Ibidem, s. 128.

[29] Tłum. T. Sinko, cyt. za: J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, Warszawa 1978, s. 41–43.

[30] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 211.

[31] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, III, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 170.

[32] Ibidem, s. 338.

[33] J. Białostocki, *Barok: styl, epoka, postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki" XX, 1958, s. 12–36 (potem liczne wydania obcojęzyczne); przedruk [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. II, Warszawa 1976, s. 220–248. Idem, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?*, [w:] *Wiek XVII, Barok, Kontrreformacja*, Wrocław 1970, s. 201–228. Zob. także: G.C. Argan, *La „retorica" e l'arte barocca*, [w:] *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, red. E. Castelli, Roma 1955, s. 9–14.

[34] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 143–144.

[35] Ibidem, s. 144.

[36] Ibidem.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem, s. 138–139.

[39] Alkmaar 1604, fol. 64v.

[40] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 167–168. O Filostratach tzw. Starszym i Młodszym – patrz wstęp w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, tłum. i oprac. R. Popławski, Warszawa 2004, s. 13–18.

[41] *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-konst*, Rotterdam 1678, s. 25.

[42] „Bis delectamur pictum florem cum vivo decertantem videmus, in altero miramur artificium naturae, in altero pictoris ingenium. In utroque benignitatem Dei, qui in usum nostrum largitur haec omnia, nulla in re non admirabilis partiter et amabilis." – *Convivum religiosum* [w:] *Colloquia*, cyt. za K. Schütz [w:] *Das flämische Stilleben*..., nr 18.

[43] K. Aldrich, Ph. Fehl, R. Fehl, *The literature of classical art: Franciscus Junius*, Berkeley 1991; J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemba, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, Warszawa 1994, bibliografia na s. 108. Zob. też: *Franciscus Junius F. F. and his circle*, red. R. H. Bremmer Jr. (DQR studies in literature 21), Amsterdam 1998; Th. Puttfarken, *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting 1400–1800*, New Haven–London 2000, passim.

[44] D. Traudenius, *Tyd-Zifter, dat is kort bericht of onderwijs van de onderscheidinge en afdeelinge des tydts*, Amsterdam 1662; E.J. Sluijter, *Seductress of Sight*..., s. 209; J. Wadum, *„Dou doesn't paint, oh no, he juggles with his brush". Gerrit Dou, a Rembrandtesque „Fijnschilder"*, „Art Matters" 1, 2002, s. 62–77.

[45] S. Pepys, *The Diary*, red. i oprac. R. Latham, W. Mattews, b.m. 1970–1983, t. 9, s. 514–515. Zob. też W.A. Liedtke, *Pepys and the Pictorial Arts: Great Plenty of Good Pictures*, „Apollo" 133, nr 350, 1991.

[46] S. Pepys, *The Diary*, t. 5, s. 161–162.

[47] F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, (ed. princ. Firenze 1681), [w:] idem, *Opere*, t. 10, Milano 1812, s. 224; J.M. Muller, *„The Perseus and Andromeda" on Rubens's House*, „Simiolus" 12, 1981–1982, s. 131–146, zwł. s. 131.

[48] A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen,* (ed. princ. Amsterdam 1718–1721), 2. wyd., Amsterdam–'s-Gravenhage 1753, t. II, s. 157–158.

[49] M. Kemp, *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven–London 1990, s. 53–68.

[50] Ibidem, s. 69–98.

[51] E. Panofsky, *Galileusz jako krytyk artystyczny*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 293–306.

[52] M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 104.

[53] S. Alpers, *Kunst als Beschreibung*..., s. 79 i n.

[54] J. Kepler, *Ad Vitelonem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, Frankfurt 1601, v. 2. Por. A. Crombie, *Kepler: 'De Modo Visionis'. A translation from the Latin of 'Ad Vitelonem Paralipomena', v. 2, and related passages on the formation of the retinal image*, [w:] *Mélanges Alexandre Koyré*, Paris 1964, I, s. 135–172; J.V. Field, *Two Mathematical Inventions in Kepler's „Ad Vitelonem Paralipomena"*, „Studies in the History of Philosophy and Science" XVII, 1987, s. 449–468.

[55] M. Kemp *The Science of Art*..., s. 119.

[56] O filozoficzno-kosmologicznych koncepcjach Keplera patrz: D.P. Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London–Leiden 1978, s. 42 i nn.; R. Westman, *Nature, Art, and Psyche:*

Jung Pauli and the Kepler-Fludd Polemic oraz J.V. Field, *Kepler's rejection of numerology*, [oba teksty w:] *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, red. B. Vickers, Cambridge 1984, s. 177–230 i odp. 273–296; J.V. Field, *Kepler's Geometrical Cosmology*, Chicago 1988.

[57] M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 119.

[58] E.G. Ruestow, *The Microscope in the Dutch Republic: the shaping of discovery*, Cambridge 1996; K. Meyer, *Geheimnisse des Antonie van Leeuwenhoek. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Mikroskopie*, Lengerich–Berlin–Düsseldorf–Leipzig 1998.

[59] M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 192.

[60] Por. np. H. Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest Use of Camera Obscura in the 11th Century to 1914*, Oxford 1955; J.H. Hammond, *The Camera Obscura: A Chronicle*, Bristol 1981; D.C. Lindberg, *Roger Bacon and the Origins of Perspective in the Middle Ages*, Oxford 1997.

[61] Tak na podstawie analizy zachowanych obrazów dawnych mistrzów sądzą malarz David Hockney i badacz optyki Charles Falco – zob. słynną już książkę: D. Hockney, *Secret Knowledge – Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London 2001.

[62] M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 189.

[63] Ibidem, s. 196 i zwł. 203–206; J.-L. Desaute, *The camera obscura in the sixteenth and seventeenth centuries*, [w:] *Vermeer studies*, (dwa sympozja: Mauritshuis, Haga i The National Gallery of Art, Waszyngton 1995–1996), red. I. Gaskell, M. Jonker, (Studies in history of art, National Gallery of Art, Washington, 55), New Haven–London 1998, s. 110–123.

[64] Ch. Seymour, *Dark Chamber and Light-Filled Room. Vermeer and the Camera Obscura*, „Art Bulletin" XLVI, 1964, s. 323–331; D. Fink, *Vermeer's Use of the Camera Obscura; a comparative study*, „Art Bulletin" LIII, 1971, s. 493–505; A.K. Wheelock Jr., *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650*, New York–London 1977, s. 261 i nn.; J. Wadum, *Johannes Vermeer (1632–1675) and his use of perspective*, [w:] *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (sympozjum Universiteit van Leiden – The Getty Conservation Institute, Malibu), red. A. Wallert i in., Santa Monica–Leiden 1995, s. 148–154; J. Wadum, *Contour of Vermeer*, [w:] *Vermeer studies* (1998), s. 200–223; Ph. Steadman, *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford 2001; Th. Smidt, *Johannes Vermeer: Der Geograph. Die Wissenschaft der Malerei*, kat. wyst., Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kassel 2003.

[65] W. Liedtke, *Painting „in Perspective": Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1630 onward*, [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New York – The National Gallery, London (2001), New Haven–London 2001, s. 99–129, zwł. 118–120, 124–129; J. Giltaij, G. Jansen, *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the Seventeenth Century*, kat. wyst., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1991; F.J. Duparc, *Carel Fabritius (1622–1654). Zijn leven en zijn werk*, [w:] F.J. Duparc, G. Seelig, A. van Suchtelen, *Carel Fabritius 1622–1654*, kat. wyst., Mauritshuis, Den Haag – Staatliches Museum, Schwerin (2004–2005), Zwolle 2004, s. 13–77, zwł. s. 54–57. Por. też M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 204–206.

[66] A.K. Wheelock Jr., *Perspective, Optics and Delft Artists*...; M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 114–119 i passim; L.M. Helmus i in., *Pieter Saenredam, the Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective* / *The Sacred Spaces of Pieter Saenredam*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 2000 / J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.

[67] Omawia je w kontekście przydatności dla malarzy M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 108–119.

[68] Na temat „perspektyw" graficznych Hansa Vredemana de Vriesa patrz m.in.: H. Mielke, *Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils*, dysertacja Freie Universität, Berlin 1967; P.S. Zimmermann, *Die 'Architectura' von Hans Vredeman de Vries: die Entwicklung der Renaissance architektur in Mitteleuropa*, München 2002; H. Borggreve, Th. Fusenig, B. Uppenkamp, *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, München 2002; *Hans Vredeman de Vries und die Folgen* / *and his influence*, red. H. Borggreve, sympozjum Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo 30 I – 1 II 2004.

[69] Arthur K. Wheelock Jr. (*Perspective, Optics*..., s. 12) i Martin Kemp (*The Science of Art*..., s. 112) notują reedycje traktatu Marolois: 1616, 1628, 1630, 1638, 1639, 1644, 1651, 1662 – wszystkie z ilustracjami Hondiusa i z wykorzystaniem płyt miedziorytowych Vredemana de Vriesa.

[70] M. Kemp, *Simon Stevin and Pieter Saenredam. A Study of Mathematics and Vision in Dutch Science and Art*, „Art Bulletin" LXVIII, 1986, s. 237–252; M. Kemp, *The Science of Art*..., s. 114–116. Por. też: B. Ruurs, *Saenredam Constructies*, „Oud Holland" XCVII, 1982, s. 97–122; B. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, Amsterdam–Philadelphia 1986; L.M. Helmus i in., *Pieter Saenredam, the Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective / The Sacred Spaces of Pieter Saenredam*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 2000 / J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.

[71] Zob. polemikę Martina Kempa z tą tezą w *The Science of Art*..., s. 112–113.

[72] A. Houbraken, *De Groote Schouburgh*..., wyd. 2: 1753, t. II, s. 156–157.

[73] H.A. Hofman, *Constantijn Huygens (1596–1687): een christelijk-humanistisch bourgeois-gentilhomme in dienst van het Oranjehuis / a christian-humanist bourgeois-gentilhomme in service of the House of Orange*, Utrecht 1983; *Constanter. Leven en werk van Constantijn Huygens*, kat. wyst., Museon, Den Haag – Paleis Het Loo, Apeldoorn 1987; L. Strengholt, *Constanter. Het leven van Constantijn Huygens*, Amsterdam 1987; *Huygens in Noorderlicht. Het Groningse Huygens-Symposium*, red. N.F. Streekstra, P.E.L. Verkuyl, Groningen 1987; *Constantijn Huygens 1596–1996. Het tweede Groningse Huygens-Symposium*, red. N.F. Streekstra, Groningen 1997.

[74] A.R.E. de Heer, *Het tekenonderwijs van Constantijn Huygens en zijn kinderen*, [w:] V. Freijser i in., *Leven en leren op Hofwijck*, Delft 1988, s. 43–63.

[75] G. Kamphuis, *Constantijn Huygens, bouwheer of bouwmeester*, „Oud Holland" 77, 1962, s. 151–180; W. Kuyper, *Dutch Classicist Architecture: a survey of Dutch architecture, gardens and Anglo-Dutch architectural relations from 1625 to 1700*, Delft 1980, passim; R. van Pelt, *Man and Cosmos in Huygens' „Hofwijck"*, „Art History" 1981; V. Freijser i in., *Leven en leren op Hofwijck*, Delft 1988; F.R.E. Blom, H.G. Bruin, K.A. Ottenheym, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*, Zutphen 1999.

[76] *Constantijn Huygens: zijn plaats in geleerd Europa*, red. H. Bots, Amsterdam 1973.

[77] Tłum. niderl. w wydaniach krytycznych: A.H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, Rotterdam 1946 (nowe wyd. Rotterdam 1971); C.L. Heesakkers, *Constantijn Huygens. Mijn jeugd*, Amsterdam 1987. O zainteresowaniach Huygensa sztuką: J.A. Worp, *Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd*, „Oud Holland" 9, 1891, s. 123–128; B.A.M. Feer, *Constantijn Huygens: kunstkenner en adviseur*, [w:] *Constanter. Leven en werk*..., s. 19–21; A. Nieuwenhuis-van Berkum, *Huygens als kunstadviseur. Schilders, aankopen en opdrachten*, [w:] *Huygens in Noorderlicht*..., s. 113–126; H. Vlieghe, *Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd*, „De zeventiende eeuw" 3/2, 1987, s. 191–121; M. Warnke, *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, wyd. 2, Köln 1996, s. 202–223; S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, Harmondsworth, Essex 1999, s. 9–12.

[78] J. Białostocki, *Lievens i Rembrandt*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki, cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 137–140 (tam wcześniejsza literatura); G. Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart–Zürich 1987, rozdz. 13, s. 72–77; R.E.O. Ekkart, *Rembrandt, Lievens en Constantijn Huygens*, [w:] Ch. Vogelaar i in., *Rembrandt & Lievens in Leiden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leyden (1991), Leiden–Zwolle 1991, s. 48–59; J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemba, *Teoretycy*..., s. 46–52; E. van de Wetering, *Rembrandt's Beginnings – an Essay*, [w:] E. van de Wetering, B. Schnackenburg i in., *The Mystery of the Young Rembrandt*, kat. wyst. Staatliche Museen Kassel – Rembrandthuis Amsterdam 2002, s. 22–57, zwł. s. 24–27.

[79] A.H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens*..., s. 73.

[80] Ibidem, s. 83; C.L. Heesakkers, *Constantijn Huygens*..., s. 91.

[81] K. Zandvliet i in., *Maurits, prins van Oranje*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 2000.

[82] B. Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1984, s. 40; P. van der Ploeg, C. Vermeeren i in., *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in the Hague*, kat. wyst., Mauritshuis, The Hague 1997.

[83] Z obrazów Rembrandta były to m.in.: *Portret Amalii van Solms* (1632, Paryż, Musée Jacquemart-André) oraz *Minerwa* i *Prozerpina* z ok. 1631 roku (oba w Berlinie, Gemäldegalerie) – zob.: G. Schwartz, *Rembrandt*..., s. 68–90, 119–127; J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, I–III, 1982–1989 (I: The Hague–Boston–London 1982, II: Dordrecht–Boston–Lancaster 1986, III: Dordrecht–Boston–London 1989; IV: 2005 – w druku), nr A61, A38 i A39 (dalej cyt. jako *Corpus Rembrandt*).

[84] Inwentarz Amalii von Solms z 20 III 1668 wymienia „seven stucken schilderije van Rembrandt": *Narodziny* (właśc. *Pokłon pasterzy*, wykonany 1646), *Obrzezanie* (zaginione), *Ukrzyżowanie* (właśc. *Podniesienie krzyża*, 1632/1633), *Zdjęcie z krzyża* (1632/1633), *Złożenie do grobu* (1636–1639), *Zmartwychwstanie* (1636–1639) oraz *Wniebowstąpienie* (1635–1636); pierwotnie znajdowały się one najprawdopodobniej w galerii w Oude Hof aan het Noordeinde w Hadze – *Corpus Rembrandt*, A65, A69, A118, A126, A127; E. Kai Sass, *Comments on Rembrandt's Passion paintings and Constantijn Huygens's iconography*, Copenhagen 1971; G. Schwartz, *Rembrandt*, s. 106–118; Ch. Brown, J. Kelch, P.J.J. van Thiel i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, kat. wyst., Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London 1991–1992, nr 13 (tam dalsza lit.). Zob. też: M. Bisanz-Prakken i in., *Rembrandt*, kat. wyst., Albertina, Wien 2004, nr 101 (*Złożenie do grobu*).

[85] P.T.A. Swillens, *Jacob van Campen: schilder en bouwmeester, 1595–1657*, Arnhem 1962, II wyd. 1979; J.J. Terwen, K.A. Ottenheym, *Pieter Post 1608–1669*, Zutphen 1993; J. Huisken, K. Ottenheym, G. Schwartz, *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, kat. wyst., Koninklijk Paleis, Amsterdam 1995; K. Ottenheym, *The painters cum architects of Dutch classicism*, [w:] A. Blankert i in., *Dutch Classicism in seventeenth-century painting*, kat. wyst., Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam – Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1999–2000, Rotterdam 1999, s. 40–48.

[86] D.F. Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945; W. Kuyper, *Dutch Classicist Architecture*..., passim.

[87] B. Haak, *Das Goldene Zeitalter*, s. 41–42. Zob. też: D.P. Snoep, *Honselaersdijk: restauraties op papier*, „Oud Holland" 84, 1969, s. 270–294; J.A.L. de Meyere, *Nieuwe gegevens over Gerard van Honthorst's beschildered plafond uit 1622*, „Jaarboek Oud-Utrecht" 1976, s. 7–29.

[88] H.E. van Gelder, *Constantijn Huygens en Rembrandt*, „Oud Holland" 74, 1956, s. 177–178; S. Eich, *Rembrandts „Blendung Simsons" im Städelschen Kunstinstitut*, „Städel-Jahrbuch" 8, 1981, s. 288–300; G. Schwartz, *Rembrandt*..., s. 130; *Corpus Rembrandt* III, 1989, A116; J. Sander, B. Brinkmann, *Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel*, Frankfurt a.M. 1995, s. 47; *Rembrandt: The Blinding of Samson*, kat. wyst., National Gallery, London 1997; J. Bruyn, *Wat bedoelde Rembrandt in zijn derde brief aan Constantijn Huygens over diens huis te zeggen?*, „Oud Holland" 112, 1998, s. 251–252; A. Blankert, *Classicism in Dutch history painting*, [w:] A. Blankert, *Dutch Classicism*..., s. 25; J. Giltaij, *Rembrandt / „Rembrandt"*, kat. wyst., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 2003, nr 25.

[89] J.G. van Gelder, *De schilders van de Oranjezaal*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 2, 1948–1949, s. 118–164; T. H. Lunsingh Scheurleer, *De woonvertrekken in Amalia's Huis in het Bosch*, „Oud Holland" 84, 1969, s. 29–66; H. Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim–New York 1980; B. Brenninkmeyer-de Rooij, *Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch*, „Oud Holland" 96, 1982, s. 133–191; A. Blankert, *Classicism in Dutch history painting*, [w:] A. Blankert, *Dutch Classicism*..., s. 26–27.

[90] J. de Sousa-Leao, *Frans Post*, Rio de Janeiro 1937; Th. Thomsen, *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer: Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*, Kopenhagen 1938; J.G. van Gelder, *Post en van Eckhout: schilders in Brazilië 1637–1644*, „Beeldende Kunst" 26, 1940, s. 65–72; R. Couto i in., *Frans Post*, kat. wyst., Museu Naçional de Belas Artes, Rio de Janeiro 1942; J. de Sousa-Leao, *Frans Post in Brazil*, „The Burlington Magazine" 80, 1942, s. 59–61 i 83, 1943, s. 216–217; E. Larsen, *Frans Post, interprète du Brésil*, Amsterdam 1962; A.B. de Vries, *Maurits de Braziliaan*, kat. wyst., Museu de Arte Moderne, Rio de Janeiro 1968; J. de Sousa-Leao, *Frans Post 1612–1680*, Amsterdam 1973; R. Joppien, *The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and His Artists*, [w:] *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604–1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, red. E. van den Boogaart, The Hague 1979, s. 142–189; *'Zo ver de wereld strekt'. Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen*, kat. wyst., Mauritshuis, 's-Gravenhage 1979; C. de Prado Valladares, L. de Mello Filho, *Albert Eckhout, pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*, Rio de Janeiro 1981; F. Duparc, *Frans Post and Brazil*, „The Burlington Magazine" 124, 1982; C. de Prado Valladares, L. de Mello Filho, *Albert Eckhout: a presenca da Holanda no Bresil, século XVII*, Rio de Janeiro 1989 (2. wyd. książki z 1981); P.J.P. Whitehead, M. Boeseman, *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil: Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam 1989, s. 79–83; Th. Kellein, U.-B. Frei

i in., *Frans Post 1612–1680*, kat. wyst. *Frans Post – Paradiesische Landschaft*, Kunsthalle, Tübingen – Kunstmuseum, Basel 1990; L. Dantas Silva, *Frans Post: the British Museum drawings*, London 2000; *Mauritia, ovvero Brasile olandese, con i dipinti di Albert Eckhout*, Milano 2000; B. Berlowicz, B. Due i in., *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644–2002 / Albert Eckhout returns to Brazil, 1644–2002*, *Nationalmuseet, Copenhagen*, kat. wyst., Instituto Ricardo Brennand, Recife – Conjunto Cultural, Brasilia – Pinacoteca do Estado, São Paulo – Paço Imperial, Rio de Janeiro 2002–2003; *En fyrstelig gave Albert Eckhout – de første portraetter fra Brasilien*, Nationalmuseet, København 2002; E. Larsen, *Neu entdeckte Brasilien-Bilder von Frans Post, Abraham Willaerts und Gillis Peeters I*, „Weltkunst" 72, 2002, s. 162–164 i 936–937; B. Correa do Lago, *Frans Post e o Brasil Holandês na coleçao do Instituto Ricardo Brennand*, kat. wyst. Instituto Ricardo Brennand, Recife 2003; R. Parker Brienen, *Albert Eckhout's paintings of the „wilde natien" of Brazil and Africa*, [w:] *Het exotische verbeeld, 1550–1950: boeren en verre volken in de Nederlandse kunst / Picturing the exotic, 1550–1950: peasants and outlandish peoples in Netherlandish art*, red. J. de Jong, B. Ramakers i in., Zwolle 2003, s. 106–137; V. Schmidt-Linsenhoff, *Rhetorik der Hautfarben: Albert Eckhouts Brasilien-Bilder*, [w:] *Berichten, Erzählen, Beherrschen: Wahrnehmen und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, red. S. Burghartz, M. Christadler i in., Frankfurt a.M. 2003, s. 285–314; Q. Buvelot, *Recife, Brasilia and São Paulo: Albert Eckhout*, „The Burlington Magazine" 145, 2003, s. 59–62; Q. Buvelot i in., *Albert Eckhout: een Hollandse kunstenaar in Brazilië*, (wyd. ang. *Albert Eckhout: a Dutch artist in Brazil*), kat. wyst. Mauritshuis, Den Haag / The Hague 2004.

[91] *Casparis Barlaei, Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae, &c. comitis... historia*, Amsterdam: Joannes Blaeu 1647.

[92] T. Thomsen, *Albert Eckhout*..., s. 14, 19; Th.H. Lunsingh Scheurleer, *The Mauritshuis as 'domus cosmographica'*, [w:] *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604–1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, red. E. van den Boogaart, The Hague 1979, s. 142–189, zwł. 162 i 173; C. de Prado Valladares, L. de Mello Filho, *Albert Eckhout*..., s. 127–129, 139–141; F. Duparc, *Frans Post and Brazil*...; P.J.P. Whitehead, M. Boeseman, *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil* 1989, s. 79–83; Q. Buvelot, *Albert Eckhout*..., passim.

[93] B. Berlowicz, B. Due, *Albert Eckhout volta ao Brasil*...

[94] Ilustracje dokumentacyjne Eckhouta zawarte są w siedmiu albumach. Cztery tomy zajmuje monumentalne *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* (sygn. inw. Libri picturati A32–A35) z wklejonymi 400 arkuszami wizerunków tubylców, zwierząt i roślin (t. I: ryby, skorupiaki i głowonogi; t. II: ptaki; t. III: ssaki, gady, owady i pajęczaki oraz Indianie brazylijscy i chilijscy, Murzyn albinos; t. IV: rośliny). Malowane są one olejno na papierze, a kilka jest rysowanych kredką. Opatrzone zostały podpisami z nazwami indiańskimi i odsyłaczami do kompendium Markgrafa i Pisona. Teksty i układ albumów powstały w Berlinie w 1660–1664. Trzydzieści kilka rysunków kredką umieszczonych zostało w tomie *Miscellanea Cleyeri* (Libri picturati A.38); przedstawiają tubylców i roślinność Brazylii. Kolejne trzy tomy zw. *Brasilianische Naturgegenstände* (Libri picturati A36–A37) zawierają malowane bezpośrednio na kartach akwarele z przedstawieniami zwierząt i roślin, opatrzone własnoręcznymi opisami i notatkami Johana Mauritsa van Nassau-Siegen; łącznie jest tu ok. 350 ilustracji (ssaki, ryby, małże, owady i gady oraz owoce i kwiaty), które nie są autorstwa Eckhouta; przypisywano je Markgrafowi. Zob. *Theatrum rerum naturalium Brasiliae: Brasil-holandês / Dutch-Brasil*, wyd. i oprac. C. Ferrão, J.P. Monteiro Soares, 5 t., Rio de Janeiro 1995; P. Hordyński, *Malowidła i rysunki przyrodnicze z Brazylii z kolekcji Maurycego Nassau-Siegen / Paintings and Natural Drawings from Brazil from the collection of Maurice Nassau-Siegen*, [w:] *'Przyjmij laur zwycięski'. Krzysztof Arciszewski w służbie Holenderskiej Kompanii Zachodnio-Indyjskiej / 'Accept the Victorious Laurel': Christopher Arciszewski in the Service of the Dutch West-Indian Company*, oprac. J. Kukuczka, E. Tenerowicz, kat. wyst., Muzeum Etnograficzne, Kraków 2001, s. 43–49.

[95] O tej tradycji patrz m.in.: W. Liebenwein, *Lo Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977 (wyd. wł.: Modena 1992); E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien–München–Zürich 1979; O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Centuries Europe*, Oxford 1985 (2. wyd. uzupełn: London 2001); *De wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, red. E. Bergvelt, R. Kistmaker, Amsterdam–Zwolle 1992 (zbiór 15 artykułów); *De wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, red. E. Bergvelt, R. Kistmaker, kat. wyst., Amsterdams Historisch Museum 1992, Amsterdam–Zwolle 1992; *Verzamelen.*

Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum, red. E. Bergvelt, D.J. Meiers, M. Rijnders, Heerlen 1993; H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; M. Riccardi-Cubitt, *Un art européen. Le Cabinet de la Renaissance à l'époque moderne*, Paris 1993; B. van den Boogaert, B. Broos, R. van Gelder, J. van der Veen, *Rembrandt's Treasures*, kat. wyst., Rijksmuseum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1999 (zwł. artykuł: R. van Gelder, J. van der Veen, *Collecting in the time of Rembrandt*, s. 11–31).

[96] Th. DaCosta Kaufmann, *L'École de Prague. La peinture à la court de Rodolphe II*, Paris 1985 (po ang.: *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago–London 1988); *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, kat. wyst., Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen – Kunsthistorisches Museum, Wien 1988–1989, Freren 1988; E. Fučiková, B. Bukovinská, I. Muchka, *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Hanau 1988; E. Fučiková, *Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II v Praže*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění*, t. II, Praha 1989, s. 182–222; E. Fučiková i in., *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, kat. wyst.. Prague Castle 1997, London–New York 1997.

[97] R.J. Evans, *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History 1576–1612*, Oxford 1973; Z. Horsky, *Die Wissenschaft am Hofe Rudolf II. in Prag*, [w:] *Prag um 1600*..., s. 69–74.

[98] *Florum, herbarum ac fructarum selectiorum icones* (Brugia 1640) i *Gemmarum et lapidarum historia* (Hanau 1609). Zob.: M.Ch. Maselis, *Anselmus Boetius de Boodt (Brugge 1550–1632). Een Vlaams humanist met Europese faam*, Handzame 1981; M.Ch. Maselis, A. Balis, R.H. Marijnissen, *De Albums van Anselmus de Boodt (1550–1632): geschilderde natuurobservatie aan het hof van Rudolf II te Praag*, Lannoo 1989 (po ang.: *The Albums of Anselmus de Boodt (1550–1632): natural history painting at the court of Rudolph II in Prague*, Ramsen–Rotthalmünster 1999).

[99] R. Distelberger, *Die Kunstkammerstücke*, [w:] *Prag um 1600*..., s. 437–466 (por. tamże nr kat. 336–458); P. Findlen, *Cabinets, Collecting and Natural Philosophy*, [w:] E. Fučiková, *Rudolf II and Prague*...

[100] F. Hopper, *Jacques de Gheyn II & Rudolf II's Collection of Nature Drawings* [w:] *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, (Begleitband zur Ausstellung *Prag um 1600*), Freren 1988, s. 124–131; H. Haupt i in., *Le Bestiaire de Rodolphe II. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche*, Paris 1990; L. Hendrix, *Natural History Illustration at the Court of Rudolf II*, [w:] E. Fučiková, *Rudolf II and Prague*..., s. 157–171.

[101] K. J. Müllenmeister, *Roelant Savery, Kortrijk 1576 – Utrecht 1639. Hofmaler Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1988, s. 268, 305 i passim; K. Ertz, A. Wied, K. Schütz, *Die flämische Landschaft 1520–1700*, kat. wyst. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen – Kunsthistorisches Museum, Wien 2003–2004, Lingen 2003, nr 111. O ptaku dodo (*Dronthe*, *Raphus cucullatus*): C. Kruyfhooft, *De dodo*, [w:] *Het aards paradijs. Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, kat. wyst. Koninklijk Maatschappij voor Dierenkunde van Antwerpen, Antwerpen 1982, s. 56–60; N. Bakker, *Der Dodo*, [w:] K.J. Müllenmeister, *Savery*..., s. 344–347. Por. też: *Dodo. Raphus cucullatus (Didus ineptus)*, red. B. van Wissen, kat. wyst., Amsterdams Zoölogisch Museum, Amsterdam 1995.

[102] H. Leeflang, G.Luijten i in., *Hendrick Goltzius (1558–1617): tekeningen, prenten en schilderijen* (także po ang.), kat. wyst. Rijksmuseum Amsterdam – The Metropolitan Museum of Art, New York – The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio) 2003–2004, Zwolle 2003, nr 99 i 100.

[103] L.O. Larsson, *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*, Wien–München 1967; F. Scholten, *Adriaen de Vries, imperial sculptor*, [w:] F. Scholten i in., *Adriaen de Vries 1556–1626*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – Nationalmuseum, Stockholm – The J. Paul Getty Museum Los Angeles 1999–2000, Zwolle 1999, s. 13–45 (por. też wersję niem., poszerzoną o twórczość de Vriesa dla Augsburga: Ch. Emmendörfer i in., *Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, red. B.R. Kommer, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Heidelberg 2000).

[104] O Hansie i Paulu Vredemanach de Vries patrz: H. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910 (2. wyd., Braunschweig 1979); F. Thöne, *Werke des Hans Vredeman de Vries in Wolfenbüttel*, „Pantheon", XX, 1960, s. 248–255; E. Iwanoyko, *Gdański okres Hansa Vredemana de Vriesa. Studium na temat cyklu malarskiego z ratusza w Gdańsku*, Poznań 1963; U.M. Schneede, *Das repräsentative Gesellschaftsbild in der niederländischen Malerei und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries*, dysertacja Kiel 1965; J.P. Ballegeer, *Hans en Paul Vredeman de Vries*, proefschrift Rijksuniversiteit, Gent 1965/1966 ; H. Mielke, *Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils*,

dysertacja Freie Universität, Berlin 1967; J. Ehrmann, *Hans Vredeman de Vries*, „Gazette des Beaux-Arts" 93, 1979, s. 13–26; E. Fučiková, *Studien zur rudolfinischen Kunst: Addenda et Corrigenda*, „Umění" 27, 1979, s. 493–494; Th. DaCosta Kaufmann, *L'École de Prague* 1985, s. 320–324 ; E. Fučiková, *Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II v Praže*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění*, t. II, Praha 1989, s. 182–222; P. Fuhring, *Vredeman de Vries*, (*The New Holstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, t. 47–48), Rotterdam 1997; *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od drugiej połowy XV do końca XVIII wieku*, red. T. Grzybkowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku 1997; P.S. Zimmermann, *Die 'Architectura' von Hans Vredeman de Vries: die Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa*, München 2002; H. Borggreve, Th. Fusenig, B. Uppenkamp, *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (2002–2003), München 2002; *Hans Vredeman de Vries und die Folgen / and his influence*, red. H. Borggreve, sympozjum Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo 30 I – 1 II 2004.

[105] A. Bredius, *Johannes Torrentius, schilder, 1598–1644*, Den Haag 1909; Ch. Brown, *The strenge case of Jan Torrentius: Art, sex, and heresy in seventeenth-century Haarlem*, [w:] *Rembrandt, Rubens, and the Art of their Time: Recent Perspectives*, red. R. Fleischer, S. Scott, University Park, Pennsylvania, 1997, s. 225–233.

[106] *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish art 1580–1620*, red. i oprac. R. Baarsen, W. Kloek, G. Luijten, M. Schapelhouman, A. van Suchtelen, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1993, Amsterdam–Zwolle 1993, nr 277 (tam dalsza lit.).

[107] O tej roli Celliniego por. H. Bredekamp, *Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens: drei Fälle*, [w:] *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, (kongres Frankfurt n.M. 2.–5.11.2000), red. A. Nova, A. Schreurs, Köln 2003, s. 337–348.

[108] W. Kloek, *The Magic of Still Life*, [w:] A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., s. 40 (w przyp. 4 podaje, że zarówno użycie niezwykłych spoiw, jak i *camera obscura*, potwierdzone zostało w badaniach Ariego Wallerta, konserwatora Rijksmuseum).

[109] E. Buijsen i in., *Music & Painting in the Golden Age. The Hoogsteder Exhibition*, Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague – Hessenhuis, Antwerp 1994, s. 210–213. Zob. też o obrazie *Martwa natura ze zwierciadlaną kulą* w gdańskim Muzeum Narodowym: R. van Straten, *Early Works by Lievens and Rembrandt in two unknown Still-Lives*, „Artibus et historiae" XIII (26), 1992, s. 121–142; B. Purc-Stępniak [w:] *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku*, red. D. Folga-Januszewska, A. Ziemba, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Warszawa 2004, nr 30 (z wcześniejszą lit.).

[110] *The Evolution of English Collecting: receptions of Italian art in the Tudor and Stuart period*, red. E. Chaney, (The Andrew Mellon Center for Studies on British Art), New Haven–London 2003.

[111] K. Aldrich, Ph. Fehl, M.R. Fehl, *Franciscus Junius:* (I) *The Painting of the Ancients*, (II) *A Lexicon of Artists and their Works*, Berkeley–Oxford 1991.

[112] F.H.C. Weijtens, *De Arundel-collectie*, Utrecht 1971; D.E.L. Haynes, *The Arundel marbles*, Ashmolean Museum, Oxford 1971; D. Howarth, *Lord Arundel and his Circle*, London 1985; *Thomas Howard, Earl of Arundel: patronage and collecting in the 17th century*, kat. wyst., Ashmolean Museum, Oxford 1985; D. Jaffé i in., *The Earl and Countess of Arundel: Renaissance collectors*, kat. wyst., J. Paul Getty Museum, Malibu, Malibu–London 1995; Ch. White, *Anthony van Dyck, Thomas Howard, the Earl of Arundel*, J. Paul Getty Museum, Malibu 1995; M.K.J. Lalé, *The Arundel marbles: the cultural context of the collection and the catalogue updated*, dysertacja The Courtauld Institute of Art, University of London, London 1996; D. Howarth, *The Arundel collection: collecting and patronage in England in the reigns of Philip III and Philip IV*, [w:] *The Sale of the Century: artistic relations between Spain and Great Britain 1604–1655*, red. J. Brown, kat. wyst., Museo del Prado, Madrid 2002, s. 69–86; E.B. Gilman, *Recollecting the Arundel Circle: discovering the past, recovering the future*, New York 2002.

[113] A. Houbraken, *De Groote Schouburgh*..., 2. wyd., t. II, s. 157–158; A. von Wurzbach (oprac.), *Arnold Houbrakens 'Grosse Schouburgh' der Niederländischen Maler und Malerinnen*, Wien 1880, s. 225 i n. Por. też relację samego van Hoogstratena: S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, (Rotterdam 1678), reprint Utrecht 1969, s. 256.

[114] Obraz był darem księcia dla cesarza – *Transalpinum*..., nr 31 (tam dalsza lit.).

[115] H. Börsch-Supan, *Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser*, Berlin 1980, s. 37–39, passim.

[116] M. Roscam Abbing, P. Thissen, *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten, 1627–1678. Eigentijdse bronnen & oeuvre van gesigneerde schilderijen*, Leiden 1993; C. Brusati, *Artifice and Illusion*...

[117] M. Braun, *Gijsbrechts*...; O. Koester, *Illusions*...

[118] O. Koester, *Illusions*..., nr 31.

[119] P. Gammelbo, *Dutch Still-Live Painting from the 16th to the 18th Century in Danish Collections*, Copenhagen 1960; *Hollandske og flamske stilleben fra 1600-tallet i danske eje*, kat. wyst. Kunstforeningen, København 1965; K. Monrad, *Die Königliche Gemälde- und Skulpturensammlung in Kopenhagen*, [w:] *Meisterwerke des Kopenhagener Statens Museum for Kunst im Kunsthistorisches Museum Wien*, red. M. Hergovich, A. Wied, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1997, s. 11–24.

[120] *Christian IV og Europa / Christian IV and Europe*, red. S. Heiberg, kat. wyst., (Europarådsudstilling / Europa Exhibition), København i in. 1988, passim.

[121] B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek, *Etnografiske genstande i det kongelige danske Kunstkammer / Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer 1650–1800*, Copenhagen 1980; B. Gundestrup, *Det kongelige danske Kunstkammer 1737 / The Royal Danish Kunstkammer 1737*, t. I-II, Copenhagen 1991.

[122] T. Thomsen, *Albert Eckhout*, s. 14, 19; P. Gammelbo, *Dutch Still-Live Painting*..., nr 130, 122; Th. Lunsingh Scheurleer, *The Mauritshuis as 'domus cosmographica'*..., s. 162 i 173; B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek, *Etnografiske genstande i det kongelige danske Kunstkammer*..., s. 37–39; C. de Prado Valladares, L. de Mello Filho, *Albert Eckhout*..., s. 127–129, 139–141; P.J.P. Whitehead, M. Boeseman, *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil*..., s. 79–83; B. Gundestrup *Danske Kunstkammer*..., s. 135; A. Chong, W. Kloek, *Still-Live*..., nr 39 a-b; B. Berlowicz, B. Due, *Albert Eckhout volta ao Brasil*...

[123] O. Koester, *Illusions*..., nr 56.

[124] Kopenhaga, Statens Museum for Kunst. O. Koester, *Illusions*..., nr 57–59.

[125] Kopenhaga, Statens Museum for Kunst. O. Koester, *Illusions*..., nr 46 (tam wcześniejsza lit.).

[126] Kopenhaga, Statens Museum for Kunst. O. Koester, *Illusions*..., nr 45.

[127] Kopenhaga, Statens Museum for Kunst. O. Koester, *Illusions*..., nr 39.

[128] Inwentarz Kunstkamery z 1674 wymienia tylko *Sztalugę*; inwentarz z 1690 podaje *Sztalugę* i, już bez specyfikacji, liczbę 12 jego obrazów; inwentarz z 1737: zbiorczo 18 dzieł; inwentarz z lata 1807–1827: dwa kolejne. Por. O. Koester, *Illusions*..., nr 8–22, 24, 27–28, 30. Do tego dochodzą obrazy dziś przypisane Franciscusowi Gijsbrechtsowi (O. Koester, *Illusions*..., nr 35 oraz s. 42–43).

[129] Rachunki prywatne Chrystiana V z lat 1671–1672 wymieniają co najmniej 9 obrazów Gijsbrechtsa. Por. E. Marquard, *Kongelige Kammerregnskøber fra Frederik III's og Christian V's Tid*, København 1918, s. 76, 85. Zob. też J. Hein, *Das Grüne Kabinett im Schloß Rosenborg – Schatzkammer oder Raritäten-Kabinett*, [w:] *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, red. A. Grote, Opladen 1994, s. 323–337.

[130] C. Brière-Misme, *Un petit maître hollandaise: Cornelis Bisschop (1630–1674)*, „Oud Holland" 65, 1950, s. 24–39; P. Marijnissen i in., *De zichtbaere werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad*, Dordrechts Museum, Dordrecht 1992–1993, s. 99 i passim.

[131] P. Marijnissen, *De zichtbaere werelt*..., nr kat. 7. Obraz przypisywany bywa też Johannesowi Verspronkowi – zob. B. de Ghellink d'Elsegham de Crombrugghe de Looringhe, *La restauration d'un trompe-l'oeil chantourné: „L'enfant endormi" peint par Johannes Verspronk en 1652*, „Revue des Archéolgues et Historiens d'Art de Louvain" 21, 1988, s. 107–116, oraz [w:] „Comité de l'ICOM pour la Conservation" 2, [Washington] 1993, s. 677–682. Zob. też: S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*...

[132] P. Marijnissen, *De zichtbaere werelt*..., nr 6; O. Koester, *Illusions*..., nr 54.

[133] H. Börsch-Supan, *Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald*, Berlin 1964; M. Bencard, J. Hein, B. Gendestrup, J. Drees, *Die Gottorfer Kunstkammer. Gottorf im Glanz des Barock*, Schleswig 1997; *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, kat. wyst., Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld – Schloß Oranienburg – Paleis Het Loo, Apeldoorn 1999–2000, München 1999 (patrz zwł. tablica genealogiczna, t. II, s. 456–457). Por. też: *Die Niederlande und*

Deutschland. Aspekte der Beziehungen zweier Länder im 17. und 18. Jahrhundert, seminarium Kulturstiftung Dessau Wörlitz i Stiftung Historische Sammlungen des Hauses Oranien-Nassau, Dessau 2000.

[134] M. Kaleciński, *Martwe natury w typie trompe-l'oeil w zbiorach zamku w Olesku*, [w:] *Spór o genezę martwej natury (Materiały sesji naukowej 25–26 X 2001*), red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń 2002, s. 217–227.

[135] O kolekcjonerstwie w Hamburgu patrz m.in.: *Georg Hinz: Das Kunstkammerregal*, red. Ch. Heinz, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1996.

[136] Margaretha (1583–1658) z oldenburskiej linii Holstein-Sonderburg poślubiła ks. Johana (II) von Nassau-Siegen i była matką Johana Mauritsa („Brazylijczyka").

[137] Fryderyk Henryk Orański był teściem Wielkiego Elektora, Fryderyka Wilhelma, ożenionego z jego córką Luizą Henriettą. Także jego siostrzenica, Elżbieta Charlotta, córka jego siostry Luizy Juliany, wyszła za ojca Wielkiego Elektora, Georga Wilhelma.

[138] Siostra Karola I Stuarta, Elżbieta (1596–1662), poślubiła Fryderyka V von der Pfalz („Króla Zimowego"), który był siostrzeńcem Fryderyka Henryka Orańskiego. Z córką Karola I, Marią Stuart (1631–1660), ożenił się Wilhelm III Orański, co było podstawą objęcia przezeń tronu angielskiego.

[139] Luiza Juliana, siostra Fryderyka Henryka, poślubiła elektora Fryderyka IV von der Pfalz (1547–1610), ich synem (a więc siostrzeńcem Fryderyka Henryka) był Fryderyk V (1596–1642), elektor reński i król czeski („Król Zimowy"), którego córka, Sophie von der Pfalz wyszła za Ernesta Augusta, księcia brunszwicko-lüneburskiego i elektora hanowerskiego (ich synem był Jerzy I, elektor hanowerski i król angielski – pierwszy z dynastii hanowerskiej na tronie brytyjskim).

[140] B. Woelderink, *Die dynastischen Beziehungen zwischen Oranien-Nassau und deutschen Fürstentümern*, [w:] *Onder den Oranje boom*..., s. 42–51.

[141] O kolekcjonerstwie mieszczańskim w Holandii XVII wieku traktuje ogromna literatura; najważniejsze pozycje podaję w wykazie bibliograficznym. Popularne i sumaryczne ujęcie zjawiska daje: M. North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln–Wiemar–Wien 1992. Najnowsze podsumowania badań w tym zakresie stanowią prace: C.W. Fock, *Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw*, [w:] Th. Lunsingh Scheurleer i in., *Het Rapenburg. Geschiedenis van de Leidse gracht*, t. Va, Leiden 1990, s. 3–33; M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580–1700*, Utrecht 1994; J. Loughman, J.M. Montias, *Public and privat spaces: works of art in seventeenth-century Dutch houses*, Zwolle 2000; J.M. Montias, *Art at Action in 17th-century Amsterdam*, Amsterdam 2002. Z tych (i wcześniejszych, tam cytowanych) prac czerpię informacje materiałowo-źródłowe w tym rozdziale.

[142] K. Pomian, *Collectioneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Paris 1987, po polsku: *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996, rozdz. II: *Kultura ciekawości*, s. 63–85.

[143] Sv.E. Veldhuijzen, *David Beck:*, *Spiegel van mijn leven: Een Haags dagboek uit 1624*, Hilversum 1993; patrz zwł. wprowadzenie Veldhuizena, s. 7–24.

[144] G. Brom, L.A. van Langeraad, *Diarium van Arend van Buchell*, Amsterdam 1907; G.J. Hoogewerff, I.Q. van Regteren Altena, *Arend van Buchell. „Res Pictoriae": aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarium, Res Pictoriae, Notae quotidianae, en Descriptio urbis Ultrajectinae (1638–1639)*, Den Haag 1928; J.W.C. van Campen, *Aernout van Buchell: Notae Quotidianae*, Utrecht 1940. O Bucheliusie zob.: J. Pollmann, *Religious choice in the Dutch Republic*...; S. Langereis, *Geschiedenis als ambacht*...

[145] M.J. Bok, *Art-Lovers and their Paintings; Van Mander's Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands*, [w:] *Dawn*..., s. 136–166.

[146] Ibidem, s. 137.

[147] E.J. Wolleswinkel, *De portretcollectie Pauw van Wieldrecht op 'Broekhuizen' te Leersum*, „Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconografisch Bureau" 47, 1993, s. 147–174 i 48, 1994, s. 108–137.

[148] H. Miedema / van Mander *Levens* (zob. przyp. 189), I, fol. 242v, s. 228–229, IV, s. 46, VI, s. XXIII.

[149] G. Brom, L.A. van Langeraad, *Diarium van Arend van Buchell*, s. 441–442, 458–459.

[150] R. van Gelder daje wykaz takich kolekcji w: *De wereld binnen handbereik*... (zb. artykułów), s. 335; por. też *De wereld binnen handbereik*... (kat. wyst.).

[151] *Leven en werk van Antoni van Leeuwenhoek, 1632–1723*, kat. wyst., Leeuwenhoek-Ziekenhuis, Amsterdam 1973; J.M. Montias, *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*, Princeton 1989, passim; R.D. Huerta, *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the natural philosophers: the parallel search for knowledge during the age of discovery*, Lewisburg 2003 (tam wcześniejsza literatura dotycząca Leeuwenhoeka i jego kontaktów z Vermeerem).

[152] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 104, s. 286–288.

[153] L.W. Nichols, *Jan Govertsz. van der Aar: on the identification of Goltzius's patron*, [w:] A. Briels i in. (red.), *Was getekend (…) tekenkunst door de eeuwen heen. Liber Amicorum prof. dr. E.K.J. Reznicek*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 38, 1987, s. 241–255.

[154] Goltzius: 1603, Stichting de Boer w depozycie w Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam; Cornelis van Haarlem: *Alegoria Sztuk i Nauk: „Beeld ban de Vrede"*, 1607, Knolle (Kent), Coll. Lord Sackville (H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 104 i 104a). O zbiorach konchologicznych w Holandii por.: H.E. Coomans, *Schelpenverzamelingen*..., [w:] *De wereld binnen handbereik*... (kat. wyst.), s. 192–203.

[155] Jest to wycena majątku kompanii, jaką odziedziczył jego młodszy brat Dirck, dokonana w 1631 roku: J.G. van Dillen, *Het oudste aandeelhoudersregister van de Kamer Amsterdam der Oost-Indische Compagnie*, Den Haag 1958, s. 85. O osobie i kolekcji van Osa: J.G. van Dillingen (j.w.), s. 110–111, 220; M.J. Bok, *Art-Lovers*..., s. 141–142.

[156] K.V. Mander, *Het Schilder-Boecke*, Alkmaar 1604, fol. 278r (*sonder Pinceelen metter handt*). Obraz wykonany przez Ketela w wielu wersjach; wersja zachowana we fragmencie z Heraklitem – Collection James O. Belden, Waszyngton – por. A. Blankert, *Heraclitus en Democritus in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 18, 1967, s. 43, 91–92; W. Kloek, *Northern Netherlandish Art 1580–1620. A survey*, [w:] *Dawn*..., s. 70–71, il. 111. Kopia pełnej kompozycji – por. W. Kloek, *The Caravaggisti and the Netherlandish tradition*, [w:] *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposions*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1987, s. 53, il. 55.

[157] H. Miedema / van Mander, *Grondt* (zob. przyp. 189), fol. 278v.; W. Kloek, *Northern Netherlandish Art 1580–1620*, [w:] *Dawn*..., s. 71.

[158] M.J. Bok, *Art-Lovers*..., s. 147 i 162 (tam szczegółowa literatura).

[159] H. Hymans, *Melchior Wyntgis*, „Dietsche Warande. Tijdschrift voor kunst en zedegeschiedenis" 2, 1889, s. 152–158, 268–277.

[160] M.J. Bok, *Art-Lovers*..., s. 148, 159 (tam szczegółowa bibliografia). Por. też J.G.C.A. Briels, *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572–1630*, dysertacja, b.m. 1976, s. 107, 196.

[161] G. Brom, L.A. van Langeraad, *Diarium van Arend van Buchell*..., s. 264.

[162] M.J. Bok, *Art-Lovers*..., s. 159, 161–162 (tam dalsza literatura).

[163] J. J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Lejda 1641, s. 375–377.

[164] J. J. Orlers, *Staet ende inventaris van alle myne Goederen*…, publikowany [w:] *Geschildert to Leyden anno 1626*, kat. wyst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1976, s. 17–18.

[165] S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as Foreground*, [w:] P. Sutton i in., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – Museum of Fine Arts, Boston – Philadelphia Museum of Art 1987–1988, s. 64–83; S. Schama, *Überfluß und schöner Schein*..., rozdz. *Geographische Sittenlehre*, s. 27–65.

[166] U. Kleinmann, *Rahmen und Gerahmtes ... im Oeuvre Gerrit Dous*... Zob. też: E.J. Sluijter, *De Lof*...; R. Baer i in., *Gerrit Dou 1613–1675: Master Painter in the Age of Rembrandt*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – Dulwich Picture Gallery, London – Mauritshuis, The Hague (2000), New Haven–London 2000, zwł. s. 40–42.

[167] I. Gaskell, *Dou, his Patrons and the Art of Painting*, „The Oxford Art Journal" 5, 1982, s. 15–61. Por. też: W. Martin, *Het leven en werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met de schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, s. 42–44 i passim.

[168] M.J. Bok, *Society, Culture, and Collecting in Seventeenth-Century Delft*, [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 197–210, zwł. s. 207.

[169] Cyt. za: G. Schwartz, *Rembrandt*..., s. 24.

[170] J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982, s. 263.

[171] J.M. Montias, *Vermeer and His Milieu*..., s. 246–255, 359–360.

[172] H.J. Postma, *De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617–1678); nieuwe gegevens over een geldschieter van Rembrandt*, „Oud Holland" 102, 1988, s. 1–18, zwł. aneks z wykazem obrazów z inwentarza 1679, s. 16–18. Por. też: North, *Kunst und Kommerz*..., s. 141–151.

[173] Być może obraz tożsamy z *Een verndrager door Rembrant van Rijn*, wymienianym w inwentarzu pośmiertnym mienia Marijke Bruchvliet, Delft, 13.5.1667. Por. Ch. Brown i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr 26.

[174] R. Klessmann i in., *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts*, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, nr 8; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau /Pfalz, 1983, nr 1180.

[175] Z wyjątkiem *tronie* Rembrandta, będącego jego autoportretem (*sijnde sijn eigen conterfeijtsel*) oraz dwóch wizerunków Fryderyka V palatyna reńskiego i Elżbiety, „Króla i Królowej Zimowych", należących obok portretów stadhouderów orańskich do „patriotycznego" zasobu obrazowego w domach holenderskich, a także trzema nieokreślonymi *conterfeijtsels*.

[176] O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*, 6 t., London 1954–1957 (nowe, zaktualizowane wyd.: red. E. Benesch, London–New York 1973), nr 913 i 914.

[177] S. Michalski, *Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School*, „Artibus et historiae" 46 (XXIII), 2002, s. 183–193.

[178] *Corpus Rembrandt*, A.106; Ch. Brown i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr 20; J. Kaak, *Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend": Decorum-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral?*, (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 81), Hildesheim–Zürich–New York 1994.

[179] Jest potwierdzone archiwalnie, że znajdował się w kolekcji w 1658 roku – por. Ch. Brown i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., loco cit.

[180] P.J.J. van Thiel, C.J. de Bruyn Kops, *Prijst de lijst. De Hollandse schilderlijst in de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1984, s. 15.

[181] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 144.

[182] Określenie w inwentarzu licytacji kolekcji Jana Sixa z 6 kwietnia 1702 roku, lot nr 38, cyt. w *Corpus Rembrandt* (A.106) i pozostałych przytaczanych wcześniej opracowaniach obrazu.

[183] H. Miedema, *Karel van Mander (1548–1606): het bio-biografisch materiaal*, Amsterdam 1972; T. van Bueren, *„De beste schilders van het gantsche Nederlandt". Karel van Mander en het Haarlemse culturbeleid 1603–1606*, „Oud Holland" 105, 1991, s. 291–305; T. van Bueren, *„De beste schilders van het gantsche Nederlandt": Karel van Mander en de Haarlemse schilderkunst*, 's-Gravenhage 1994. Zob. też dawne opracowania: E. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*, Straßburg 1930; L. Plettinck, *Karel van Mander, dichter, geschiedschrijver, schilder, 1548–1606: zijn leven – zijn werken*, Antwerpen 1886.

[184] R. Jacobsen, *Carel van Mander (1548–1606): dichter en prozaschrijver*, Utrecht 1972 (reed. dysertacji Leiden 1906); J. Müller, *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993. – O toposie *ut pictura poesis* patrz: R.W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theories of painting*, New York 1967 (wyd. wł. Firenze 1967, wyd. fr. Paris 1991); A. García Berrio, T. Hernández Fernández, *Ut poesis pictura: poética del arte visual*, Madrid 1988; C. Villa, *Ut pictura poesis: appunti iconografici sui codici dell „Ars poetica"*, Milano 1988; G. Perini, *Appunti sulla tradizione dell' „Ut rhetorica pictura" in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo*, [w:] *Immagini degli dei : mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, red. C. Cieri Via, Milano 1996; *The eye of the poet : studies in the reciprocity of the visual and literary arts from the Renaissance to the present*, red. A. Golahny, Lewisburg 1996; Y. Bao, *The concept of the relationship between painting and poetry*, Lewiston 1999; V. von Rosen, *Die Energeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 27, 2000, s. 171–208; A. Fowler, *Renaissance realism: narrative images in literature and art*, Oxford 2003; Ch. Kruse, *Wozu Menschen malen: historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

[185] J. Müller, *Concordia Pragensis*...; T. van Bueren, *De beste schilders*... (1991 i 1994).

[186] S. Cohen-Willner, *Karel van Mander's Italian itinerary: notes on the dates of his travels*, [w:] *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, red. A.W.A. Boschloo i in., Florence 2002, s. 255–258.

[187] H. Miedema, *Kunst historisch*, Maarsen–Den Haag 1989, s. 111. Gruntowne opracowanie owej „akademii" dają: Hessel Miedema w komentarzach do książki van Mandera (*Karel van Mander: The lives of the illustrious Netherlandish and German painters (...) edited by Hessel Miedema*, I–VI, Doornspijk 1994–1999, t. II, s. 70–72) oraz Pieter J.J. van Thiel w monografii *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562–1639*, Doornspijk 1999, s. 59–90.

[188] O twórczości malarskiej i graficznej van Mandera: E. Valentiner, *Karel van Mander als Maler*; T. van Bueren, *De beste schilders...* (1991 i 1994); M. Leesberg, *Karel van Mander*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings, and woodcuts 1450–1700*), red. H. Leeflang, Ch. Schuckmann, Amsterdam–Rotterdam 1999.

[189] H. Miedema, *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-konst*, wyd. z kryt. komentarzem, t. I–II, Utrecht 1973 (tu cyt. jako: H. Miedema / van Mander *Grondt*); H. Miedema, *Karel van Mander: Het leven der oude antijcke doorluchtige schilders*, wyd. z kryt. komentarzem, Amsterdam 1977; H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981; H. Miedema, *Karel van Manders „Leven der moderne, oft dees-tijdsche doorluchtighe italiaensche schilders" en hun bron. Een vergelijking tussen van Mander en Vasari*, Alphen aan den Rijn 1984; H. Miedema, *Karel van Mander: the lives of the illustrious Netherlandish and German painters from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604), preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from second edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, wyd. z pełnym komentarzem kryt., t. I–VI, Doornspijk 1994–1999 (tu cyt. jako H. Miedema / van Mander *Leven*). – Zob. także: W.S. Melion, *The critical history of northern art in books I–IV of Karel van Mander's „Schilder-boeck"*, Berkeley 1988; W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish canon: Karel van Mander's „Schilder-boeck"*, Chicago 1991; J. Müller, *Concordia Pragensis...*; H.H. Aurenhammer, *Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts: Künstlerbiographik als Literatur. Zu Karel van Manders „Schilder-boeck"*, „Frühneuzeit-Info" 6, 1995, nr 1, s. 105–115; R. da Mambro Santos, *La civil convesazione pittorica: reflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Sant'Oreste (Roma) 1998; R. de Mambro Santos, *Pittori competenti e giudiziosi fruitori: le categorie critiche di Karel van Mander in bilico tra produzione e valutazione delle opere d'arte*, „Ricerche di storia dell'arte" 66, 1998, s. 85–102; Th. Puttfarken, *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting 1400–1800*, New Haven–London 2000, passim; P. Taylor, *Composition in seventeenth-century Dutch art theory*, [w:] *Pictorial composition from medieval to modern art*, (Warburg Institute Colloquia 6), red. P. Taylor, London 2000, s. 146–171; R. de Mambro Santos, *Karel van Mander: Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, wyd. z kryt. komentarzem, Sant'Oreste (Roma) 2000; V. Gerard-Powell, *Karel van Mander: Le livre des peintres: vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, wyd. z kryt. komentarzem, t. I–II, Paris 2001; R. de Mambro Santos, *Il canone metamorfico: saggio sulla Pittura del Manierismo fiammingo e olandese*, Sant'Oreste (Roma) 2002; H. Miedema, *Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas*, [w:] *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, (kolokwium Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 2000), red. M.-C. Heck i in., Villeneuve d'Asq/Lille 2002, s. 233–240; A. Stanneck, *Ganz ohne Pinsel gemalt: Studien zur Darstellung der Produktionsstrukturen niederländischer Malerei im „Schilder-boeck" von Karel van Mander (1604)*, Frankfurt 2003. Po polsku – wybór krótkich tekstów z *Het Schilder–boeck* w tłum. M. Kluk z komentarzem J. Białostockiego: J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemba, *Teoretycy...*, s. 68–76 i 359–372.

[190] J. Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, 2. wyd., Warszawa 1976, s. 177–189.

[191] J. Müller, *Les masques de la beauté: la vie d'Hendrick Goltzius dans le „Schilder-boeck" de Carel van Mander*, [w:] *Les „Vies" d'artistes*, (kolokwium Musée du Louvre 1993), red. M. Waschek, Paris 1996, s. 149–176; W.S. Melion, *Karel van Mander's „Life of Goltzius": defining the paradigm of protean virtuosity in Haarlem around 1600*, [w:] *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, (sympozjum The National Gallery of Art, Washington 1987), red. S.J. Barnes, W.S. Melion, Hanover, New England 1989.

[192] E. Valentiner, *Van Mander als Maler*..., s. 61–63, 82, nr 8; P.J.J. van Thiel, H. Miedema, *De grootmoedigheid van Scipio, een schilderij van Karel van Mander uit 1600,* „Bulletin van het Rijksmuseum" 37, 1978, s. 51–59; P. van der Heijden, *Opmerkingen bij Karel van Manders „De grootmoedigheid van Scipio" en de allegorie op de keerzijde daarvan*, maszynopis, Rijksmuseum, Amsterdam 1984; J.G.C.A. Briels, *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw, 1585–1630*, Haarlem 1987, s. 65–67; *Dawn*..., nr 212.

[193] P. van der Heijden, *Opmerkingen*; *Dawn*..., nr 212, s. 539–540.

[194] *Dawn*..., nr 212, s. 539–540.

[195] M.I.E. van Zijl, *De tapijten van François Spiering en het aandeel van Karel van Mander de Oude in hun vormgeving*, Leiden 1976; idem, *De Delftse Wandtapijten*, [w:] *De Stad Delft: cultuur en maatschapij van 1572 tot 1667*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1981, s. 202–209, zwł. 206–207; *Dawn*..., nr 29 i 78.

[196] G. Brom, L.A. van Langeraad, *Diarium van Arend van Buchell*..., s. 461. O Bucheliusie zob.: J.F. van Someren, *Bucheliana*, „Het Boeck" 7, 1918, s. 241–159; J. Pollmann, *Religious choice in the Dutch Republic: the reformation of Arnoldus Buchelius 1565–1641*, Manchester 1999; S. Langereis, *Geschiedenis als ambacht: oudheidkunde in de Gouden Eeuw: Arnoldus Buchelius en Petrus Scriverius*, Hilversum 2001. O roli Bucheliusa w historii koneserstwa i kolekcjonerstwa holenderskiego – zob. rozdz. I.6.

[197] Zob. rozdz. II.1 i III.1.

[198] P.J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562–1639*, Doornspijk 1999. Zob. też J.L. McGee, *Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562–1638): patrons, friends and Dutch humanists*, Nieuwkoop 1991.

[199] J. Białostocki, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1985, s. 178–180. O teorii sztuki Francisca de Hollanda w powiązaniu z koncepcją sztuki w kręgu Michała Anioła – zob. m.in.: J. Białostocki (j.w.), s. 192–193 i wykaz literatury na s. 194; D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981; J. B. Bury, *Two notes on Francisco de Holanda*, London 1981; S. Deswarte Rosa, *Antiquité et nouveaux mondes: a propos de Francisco de Holanda*, „Revue de l'art", 68,1985, s. 55–72; J. Da Felicidade Alves, *Introduçao ao estudo da obra de Francisco d'Holanda*, Lisbõa 1986; S. Deswarte, *Idea et le Temple de la Peinture: I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda* oraz *II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro*, „Revue de l'art", 1991, nr 91–94, s. 20–41 i 45–65; Francisco de Holanda: *Dialoghi di Roma*, wyd. kryt. R. Biscetti, Roma 1993; G. Dolores Folliero-Metz, *Una testimonianza indiretta della teoria michelangiolesca d'arte: I Dialoghi di Francisco d'Olanda*, „Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen" 20, 1996, s. 19–30; S. Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den Gesprächen des Francisco de Holanda*, [w:] *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, red. S. Ferino-Pagden, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien–Milano 1997, s. 349–373; G. Dolores Folliero-Metz, *Francisco de Hollanda: Diálogos em Roma (1538): conversations on art with Michelangelo Buonarroti*, Heidelberg 1998; G. Modroni, *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, „Ricerche di storia dell'arte", 64, 1998, s. 23–34; *Francisco d'Olanda: I Trattati d'arte*, oprac. kryt. G. Modroni, Livorno 2003.

[200] H. Bjerre, *„Titanernes fald"*, „Kunstmuseets Årsskrift" 69, 1991, s. 70–81; J.L. McGee, *Cornelis Corneliszoon van Haarlem*..., s. 223–234; *Dawn*..., nr 5.

[201] Obraz należał do Fransa Bastiaensz.'a, kolekcjonera i handlarza sztuką, który w 1621 roku (lub krótko przed) sprzedał go Chrystianowi IV, królowi duńskiemu, znamienitemu amatorowi i kolekcjonerowi sztuki, do jego pałacu Rosenborg w Kopenhadze – zob. *Christian IV and Europe*..., nr 1016.

[202] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, oprac. R. Bettarini, P. Barocchi, I–VI, Firenze 1966 i n., t. I, s. 121 (po polsku zob. Z. Waźbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław i in. 1975, s. 233–234). K. van Mander, *Schilder-boeck*..., 1604, s. 97. O „musze Giotta" zob.: A. Pigler, *La Mouche peint: un talisman*, „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts" 34, 1964, s. 47–64; A. Chastel, *Musca depicta*, Milano 1984; A.-M. Leqoq, *„Tromper les yeux", disent-ils XIVe-XVIe siècle*, [w:] P. Mauriès, *Le Trompe-l'oeil*..., s. 107 i nn.; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., rozdz. *Giotto's Fly and the observation of nature*, s. 163–179.

[203] H. Miedema / van Mander *Leven*, fol. 294v.

[204] Najnowsze opracowanie życia i twórczości Goltziusa: H. Leeflang, G. Luijten i in., *Hendrick Goltzius (1558–1617: tekeningen, prenten en schilderijen*, kat. wyst. Rijksmuseum Amsterdam – The

Metropolitan Museum of Art, New York – The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio) 2003–2004, Zwolle 2003 (tam pełna bibliografia wcześniejszych opracowań). Zob. też: L.W. Nichols, *Hendrick Goltzius – documents and printed literature concerning his life*, [w:] *Goltzius-studies* (patrz niżej), s. 77–120. Monografie twórczości: L.W. Nichols, *The paintings of Hendrick Goltzius (1558–1617)*, New York 1990; W.S. Strauss, *Hendrick Goltzius 1558–1617. The complete engrawings and wooduts*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings, and woodcuts 1450–1700*), 2 t., New York 1977; E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, 2 t., Utrecht 1961 (oraz supplement: *Hendrick Goltzius: drawings rediscovered 1962–1992*, New York 1993 oraz [w:] „Master drawings" 31, 1993, s. 215–278). Z nowszych katalogów wystaw zob.: J. Müller i in., *Die Masken der Schönheit: Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002; Th. Vignau-Wilberg, *Hendrick Goltzius. Graphik*, Staatliche Graphische Sammlung, München 2003. Ponadto: *Goltzius-studies: Hendrick Goltzius (1558–1617)*, red. R. Falckenburg i in., („Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek"), Zwolle 1993; D. Acton, *Hendrik Goltzius and Rudolfine Mannerism in the graphic arts*, dysertacja, Ann Arbor 1995; A. Brandt, *Hendrick Goltzius' „beste en besonderste antijcken": een onderzoek naar de tekeningen van klassieke beelden en het vermeende prentenprojekt van Hendrick Goltzius*, dysertacja, Utrecht 1996; D. Krystof, *Werben für die Kunst: Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim 1997.

[205] Wizerunki m.in.: księcia Wilhelma I Orańskiego i jego żony Charlotty de Bourbon, wydawców antwerpskich: Christoffela Plantijna, Abrahama Orteliusa i Philipsa Galle, burmistrza Haarlemu Jana van Zurena czy rektora tamtejszej szkoły łacińskiej, wybitnego poety nowołacińskiego, Corneliusa Schonaeusa. O portretach Goltziusa – zob. H. Leeflang, G. Luijten *Goltzius*..., rozdz. *Portretgravures en – tekeningen 1578–1590*, s. 57–79.

[206] H. Miedema / van Mander *Leven*, fol. 283 r.; J. Müller, *Les masques de la beauté*..., s. 149–176; W.S. Melion, *Karel van Mander's „Life of Goltzius"*...

[207] W.S. Melion, *Karel van Mander's „Life of Goltzius"*...

[208] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., s. 171.

[209] Vasari cytowany przez Federico Zuccariego [w:] *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, Torino 1607 (J. Białostocki, *Teoretycy*..., s. 479). Por. E. Panofsky, *Idea*, Leipzig–Berlin 1924 (wyd. wł. 1952, ang. 1968); W. Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" XIX, 1974, s. 219–240; M.G. Poirier, *The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence*, [w:] *The Age of Vasari*, kat. wyst., Binghamton N.Y. 1979, s. 53–66; E. Nyholm, *Arte e teoria del manierismo*, t. 2: *Idea*, Odense 1982.

[210] B. L. Holman, *Goltzius' Great Hercules: mythology, art and politics*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 42–43, 1991–1992, s. 397–412.

[211] Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (1513) i *De imitazione* (ok. 1513) [w:] *Prosatori latini del Quattrocento*, red. E. Garin, (Classici italiani 13), Milano-Napoli 1952, s. 903–905. Zob. W.T. Elwert, *Pietro Bembo e la vita litteraria del suo tempo*, [w:] *La civiltà veneziana del rinascimento*, Firenze 1958, s. 125 i n.; G. Santangelo, *Il petrarchismo del Bembo e di altri poeti del '500*, Roma-Palermo 1962, s. 27–54; O pojęciu *emulazione* – G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, s. 264–265; po polsku – najobszerniej: A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

[212] Por. rozdz. II.3.

[213] A. Mączak, *Peregrynacje. Wojaże. Turystyka*, Warszawa 1984, s. 121–134.

[214] L.W. Nichols, *The 'Pen Works' of Hendrick Goltzius*, kat. wyst., Philadelphia Museum of Art, „Bulletin Philadelphia Museum of Art", 88, 1991.

[215] E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*, nr 129; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 12–14; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 87.

[216] L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 14; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., s. 239–240, przyp. 27–28, il. 96.

[217] *Eunuch* 4, 5, 731–732. Wesoły młodzieniec Chremes, po nadużyciu trunku, powraca do swej kochanki Pytiady (Pythias). Obejmuje ją i mówi: – Dziewczyno, jesteś piękniejsza niż kiedykolwiek! – na co ta odpowiada: – Na bogów, i ty jesteś o niebo weselszy! – Chremes: – To doprawdy słuszne

powiedzenie, że bez Cerery i Bachusa marznie Wenus. Zob. D. Kocks, *'Sine Cerere et Libero friget Venus'. Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 24, 1979, s. 113–132.

[218] J. Shoaf, N. Turner, *Two new drawings by Goltzius related to prints*, „Print Quarterly" 1, 1984, s. 267–271; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 36; E.K.J. Reznicek, *Goltzius Drawings Supplement*..., s. 275; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., s. 236, il. 90.

[219] W.S. Strauss, *Goltzius*..., nr 284; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 78a.

[220] D. Kocks, *Sine Cerere*, s. 118–119; *Prag um 1600*..., nr 672; W.S. Strauss, *Goltzius*, nr 325; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 36; H. van de Venne, *Cornelius Schonaeus Goudanus (1540–1611): Overzicht van zijn elegische, epigrammatische en dramatische poëzie*, (dysertacja Katholieke Universiteit, Leuven), Voorthuizen 2001, s. 67, nr 290; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 78.

[221] E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*..., s. 135, 448–449, 456–457, nry 424 i 442; E.K.J. Reznicek *Drawings Supplement*..., nr 336; L.W. Nichols, *Goltzius documents*..., s.d.: „3 April 1635"; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 78, przyp. 74.

[222] H. Miedema / van Mander, *Grondt*, rozdz. 7, v. 47b i komentarz.

[223] E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*..., nr 129; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 12–14; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 87.

[224] H. Miedema / van Mander *Grondt*, rozdz. 7, v. 48.

[225] Ibidem, v. 48–50.

[226] E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*..., s. 101, 129, 284, 287–288, nr 127, 130; D. Kocks *Sine Cerere*..., s. 115; J.O. Hand i in., *The Age of Bruegel: Netherlandish drawings in the sixteenth century*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – The Pierpont Morgan Library, New York, Washington–Cambridge (Mass.) 1986–1987, s. 171–173, nr 61; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 27–29; J.P. Filedt Kok, *Hendrick Goltzius – engraver, designer and publisher 1582–1600*, [w:] *Goltzius-studies*..., nr 157; H. van de Venne, *Schonaeus*..., s. 61, nr 262; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 83.1–3.

[227] E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*..., t. 2, s. 128–129 i 288–289; D. Kocks, *Sine Cerere*..., s. 119; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., passim; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 99 (tam pozostała lit.).

[228] Potem dzieło przeszło przez kolejne słynne kolekcje monarsze: Krystyny Szwedzkiej, a potem królów angielskich: Karola II, Jakuba II, Jerzego I – zob.: H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 99.

[229] Y. Kuznetsov, *Western European Drawing: The Hermitage*, Leningrad 1981, nr 151; W.S. Melion, *Love and artisanship in Hendrick Goltzius's 'Venus, Bacchus and Ceres' of 1606*, „Art History" 16, 1993, nr 1, s. 60–94; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 100 (z pełną lit.).

[230] H. Miedema / van Mander, *Grondt*, II, s. 334.

[231] Dziś przechowywane w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i w Johanneum w Grazu – Th. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague*..., nr 20.48 i 20.49.

[232] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 104b. O relacji Goltzius – van der Aar patrz: I. Jost, Goltzius, *Dürer et le collectioneur de coquillages Jan Govaertsz*, „La Revue du Louvre" 18, 1968, nr 2, s. 57–65; E.K.J. Reznicek, *De achtse tronie van de schelpenverzamelaar*, [w:] *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp Begemann*, Doornspijk 1983, s. 209–211; L.W. Nichols, *Jan Govaertsz. van der Aar: on the identification of Goltzius's patron*, [w:] *Was getekend (...) tekenkunst door de eeuwen heen. Liber amicorum Prof. Dr. E.K.J. Reznicek*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 38, 1987, s. 241–255; J. van Tatenhove, *Het negende portret van Jan Govertsen*, „Leids Kunsthistorisch Jaarboek" 2, 1983, s. 229–233.

[233] Filip II szczecińsko-pomorski był wybitnym kolekcjonerem rysunków i rycin Goltziusa, o czym pisze Philipp Hainhofer. Hainhofer był patrycjuszem augsburskim, który podróżował na dwór ks. Filipa i prowadził z nim korespondencję w latach 1610–1619 (por. następny przypis). Filipowi nie udało się jednak nigdy nabyć jakiegoś *pen-werck* Goltziusa, gdyż, jak stwierdza w 1610 roku Hainhofer, nie było ich już na rynku (co zresztą potwierdza niebywałe powodzenie, jakim się cieszyły), bo artysta w sędziwym wieku utracić miał pewność ręki i oka tak dalece, że nie mógł sprostać wyzwaniu, jakim była *penschilderkunst*. Że Hainhofer się mylił, świadczą rysunki naśladujące grafikę, wykonane przez Goltziusa jeszcze w 1614 roku (np. *Młodzieniec z czaszką i tulipanem* w J. Pierpont Morgan Library, Nowy Jork, czy *Portret Jana Govertsz.'a van der Aara jako św. Łukasza*, rysowany na pergaminie, Veste Coburg).

[234] Por. O. Döring, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin*, Wien 1894. O Hainhoferze jako koneserze i renesansowym *virtuoso* – zob. też: *Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg*, oprac. R. Gobiet, München 1984; A. Langenkamp, *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, Berlin 1990; F.-D. Buttgereit, *„So thun wir unnss deszwegen gegen euch gantz gnedig bedancken": die Beziehungen Herzog Friedrichs III. zu dem Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer*, „Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf", N.F. 6, 1996–1998 (1996–1998), s. 65–74; H.-O. Boström, *Det underbara skåpet: Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskåp*, Uppsala 2001.

[235] A. Michels, *Lucas Kilian fecit: gezeichnete und gestochene Bilder des Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian (1579–1637)*, [w:] *Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, red. J.R. Paas, Augsburg 2001, s. 41–54; D. de Hoop Scheffer, K.G. Boon, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, t. 21–22), Amsterdam 1980; *De Sadelers: Jan, Raphael, Aegidius*, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1963; R.M. Edquist, *Sadeler catalogue*, Parkville 1990.

[236] B. Cellini, *Sopra l'arte del disegno*, [w:] P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano–Napoli 1971–1977, t. 2, s. 1929. G.B. Armenini, *De' veri precetti della Pittura*, wyd. kryt. M. Gorreri, Torino 1988, s. 68–69.

[237] *Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, red. E. Mai, K. Wettengl, kat. wyst., Haus der Kunst, München – Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002 (tam wcześniejsza lit.). J. Białostocki, *Teoretycy...*, rozdz. *Spory o pierwszeństwo sztuk we Włoszech*, s. 133–154. Zob. też: L. Freedman, *„The Schiavona": Titian's response to the paragone between painting and sculpture*, „Arte veneta" 41, 1987 (1988), s. 31–40; F. Herman Jacobs, *An assessment of contour line: Vasari, Cellini and the Paragone*, „Artibus et historiae", 9, 1988, nr 18, s. 139–150; L. Fallay d'Este, *Le paragone: le parallèle des arts*, (antologia tekstów z komentarzem), Paris 1992; L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park, Pa., 1995; S. La Barbera, *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, b.m. 1997; Th. DaCosta Kaufmann, *A „modern" sculptor in Prague: Adriaen de Vries and the „Paragone" of the arts*, [w:] *Festschrift für Konrad Oberhuber*, red. A. Gnann, Milano 2000, s. 283–293; P. Barocchi, *Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur: Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini*, [w:] *Ars et scriptura: Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, red. H. Baader i in., Berlin 2001, s. 93–106; A. Nova, *„Paragone"-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, [w:] *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, red. A. Nova, A. Schreurs, Köln 2003, s. 183–202; S. Morét, *Der „Paragone" im Spiegel der Plastik*, ibidem, s. 203–215.

[238] J. Białostocki, *Teoretycy...*, rozdz. *Spory o pierwszeństwo sztuk we Włoszech*, s. 133–154.

[239] Erazm z Rotterdamu, *Dialog o właściwej wymowie języka łacińskiego i greckiego* (1528), [w:] J. Białostocki, *Teoretycy...*, s. 96–99, zwł. s. 98.

[240] *Kroniki Karola Wielkiego* Davida Auberta (*Croniques et conquestes de Charlemaine*), 1458–1460, Bruksela, Bibliothèque Royale d'Albert Ier; *Godzinki Filipa Dobrego*, 1454?, Haga, Koninklijke Bibliotheek; dwie wersje *Miracles de Nostre Dame*, egzemplarz I: część I – 1456, Paryż, Bibliothèque Nationale, część II – Oxford, Bodleian Library, egzemplarz II – Paryż, Bibliothèque Nationale.

[241] *Roman de Florimont*, Paryż, Bibliothèque Nationale; *Histoire des seigneurs de Gavre*, Bruksela, Bibliothèque Royale d'Albert Ier; *Roman de Girard de Nevers*, tamże; *Histoire d'Olivier de Castille*, Gandawa, Rijksuniversiteitsbibliotheek; *Châstelain de Couchy*, Lille, Bibliothèque Municipale.

[242] Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek.

[243] M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, dysertacja (Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Köln–Wien 1988. Zob. też: *Gray is the color: an exhibition of grisaille painting, XIIIth–XXth centuries*, kat. wyst., Rice Museum, Houston, Texas 1973.

[244] E.K.J. Reznicek, *Goltzius als tekenaar*, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam – Teylers Museum, Haarlem 1958, nr 115; E.K.J. Reznicek, *Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder*, „Oud Holland" 75, 1960, s. 30–49, zwł. s. 45; E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius...*, s. 130, 257, nr. 70; I. Jost, *Goltzius, Dürer et Jan Govaertsz...*, s. 57–65; E.K.J. Reznicek, *De achtse tronie van de schelpenverzamelaar...*, s. 209–211; L.W. Nichols, *Jan Govaertsz. van der Aar...*, s. 255, przyp. 45; J. van

Tatenhove, *Het negende portret van Jan Govertsen*..., s. 229; L. Widerkehr, *Jacob Matham Goltzij privignus: Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius*, [w:] *Goltzius-studies*..., s. 219–260, zwł. s. 242; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 95.

[245] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 96 i 96a.

[246] *De eeuw van Bruegel*, kat. wyst. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel 1963, s. 165.

[247] O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, rozdz. *Monumentale Dekorationen*, s. 64–87.

[248] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 84.

[249] Ibidem, s. 238, il. 94.

[250] Wariant tego rysunku znajduje się w zbiorach spadkobierców I.Q. van Regteren Alteny w Amsterdamie – por. M. Royalton Kisch [w:] *Dawn*..., nr 18. Istnieje też rysunek (ale już nie naśladujący ryciny) *Studium czterech dłoni* (ok. 1588–1589) w Graphische Sammlung, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M., gdzie dolna dłoń odpowiada ujęciu tej z rysunku w Teylers Museum (por. H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 85).

[251] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., s. 239, il. 95.

[252] E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*..., nr 332; *Dawn*..., nr 219; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 96 i 96a.

[253] E.K.J. Reznicek, *Goltzius als tekenaar*..., nr 111; E.K.J. Reznicek, *Zeichnungen von Goltzius*..., s. 79, 305–306, nr 165; L.W. Nichols, *The 'Pen Works'*..., s. 11; *Dawn*..., nr 18a; W.S. Melion, *Love and artisanship*..., s. 72–73; A. Stolzenburg, *Hendrick Goltzius und die Antike*, [w:] J. Müller i in., *Die Masken der Schönheit*..., s. 17–21, zwł. s. 18, 21, przyp. 8; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 85.

[254] Odrzucaną przez wielu dawniejszych badaczy, uznających relację van Mandera za wymyśloną anegdotę, identyfikację ręki z rysunku haarlemskiego z ułomną dłonią samego Goltziusa przywrócił Huigen Leeflang *Goltzius*..., nr 85, m.in. na podstawie medycznego rozpoznania F. Groenevelta (*The burned hand, considerations in treatment and reconstruction*, dysertacja Universiteit van Amsterdam 1985).

[255] H. Miedema / van Mander *Leven*, fol. 285r. Zob. W.S. Melion, *Karel van Mander's „Life of Goltzius"*...

[256] O Segersie i jego twórczości patrz: W. van Leusden, *The etchings of Hercules Seghers and the problem of his graphic technique*, Utrecht 1961; K.G. Boon, J. Verbeek, *Grafiek van Hercules Seghers*, kat. wyst., Rijksprentenkabinet, Amsterdam 1967; E. Haverkamp Begemann, *Hercules Seghers,* Amsterdam 1968; E. Haverkamp Begemann, K.G. Boon, J. Verbeek, *The Graphic work of Hercules Seghers*, Amsterdam 1967–1968; E. Haverkamp Begemann, *Hercules Segers: the complete etchings*, 2 t., Amsterdam–The Hague 1973; J. Rowlands, *Hercules Segers*, New York 1979; H. Bonnier, *L'Univers d'Hercules Seghers*, Paris 1986; *Dawn* 1993, nr 343–347; W. Morath, *Ein Grenzgänger im Zentrum des barocken „sensus allegoricus": der holländische Landschaftsradierer Hercules Segers; Strukturen eines bildlichen Phänomens, schematische Analyse der Konzeption und die Kriterien Walter Benjamins*, [w:] *Druckgraphik. Funktion und Form*, (sympozjum Kunsthistorisches Institut, Universität München, 1999), red. R. Stalla, München 2001, s. 67–80.

[257] H. Wellensiek, *Gillis van Coninxloo: ein Beitrag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei um 1600*, dysertacja Universtität Bonn 1954; H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 t., Graz 1969; H. G. Franz, *Der Landschaftsmaler Gillis van Coninxloo*, [w:] *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf. Frankenthal um 1600*, red. E. J. Hürkey, Erkenbert-Museum, Frankenthal, Worms 1995, s. 103–113; B. Brauksiepe, *Von A = Alsloot bis Z = Zapponi: das künstlerische Erbe des Gillis van Coninxloo; eine Spurensuche*, ibidem, s. 114–131; M. Papenbrock, *Landschaften des Exils: Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler*, Köln 2001.

[258] J. Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*...

[259] S. van Hoogstraten, *Inleyding*..., s. 312.

[260] E. Haverkamp Begemann, *Seghers*..., passim; P.C. Sutton, *Introduction*, [w:] Sutton, *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*..., s. 32–33 oraz A. Chong, ibidem, nr kat. 100; J. van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam), Amsterdam 1988.

[261] Loco cit.

[262] „Oud Holland" XVI, 1898, s. 1–11.

[263] W. von Bode, [w:] „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen" XXIV, 1903, s. 179–196; idem, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1906, s. 103–120; idem, *Die Meister der*

holländischen und vlämischen Malerschulen, Leipzig 1917, s. 146–161 – J. Springer, *Die Radierungen des Herkules Seghers*, (Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft Berlin VIII, XIV, XVI), Berlin 1910–1912; A. Friedrich, *Kritischer Katalog der Radierungen des Hercules Seghers*, bm., bd.

[264] München–Leipzig 1922.

[265] E. Haverkamp Begemann, *Seghers*... (1968); idem, *Segers Etchings*... Por. też: W. van Leusden, *Etchings of Seghers*...; K.G. Boon, J. Verbeek, *Grafiek van Seghers*...; J. Rowlands, *Segers*...

[266] Bartsch 5.

[267] Zob. Th. Ketelsen, *Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600*, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999.

[268] *Panorama Rhenen* i pokrewna *Panorama miasta na równinie* – obrazy na desce: Berlin, Gemäldegalerie; *Panorama Amersfoort*, akwaforta i sucha igła na papierze barwionym na błękitno i błękitno-zielonkawo, egzemplarz w Rijksprentenkabinet, Amsterdam; *Widok Brukseli od północnego wschodu*, obraz, Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum; *Widok ruin opactwa Rijnsburg*, akwaforta, tzw. mniejsza wersja, egzemplarz w Kupferstichkabinett, Staatl. Kunstsammlungen, Drezno, (E. Haverkamp Begemann, *Segers Etchings*..., 47 IIe); studia drzew: *Wielkie drzewo*, akwaforta z rozbieleniami farbą (Haverkamp Begemann 34b), egzemplarze m.in. w Rijksprentenkabinet, Amsterdam i Kupferstichkabinett, Drezno.

[269] J.G.C.A. Briels, *De Zuidnederlandse immigratie*..., s. 281–301; *Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639)*, red. E. Mai, kat. wyst., Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Centraal Museum, Utrecht (1985–1986), Köln 1985; M.J. Bok, biogram Saverya [w:] *Dawn*..., s. 315–316; J. Müllenmeister, *Roelant Savery*... (1988 /1991); Th. Ketelsen, *Böhmen liegt am Meer*..., passim.

[270] H. Miedema / van Mander, *Leven*, fol. 260v, 300r.

[271] M. Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München–Wien 1992, s. 15 i n.

[272] R.W. Karrow jr. (oprac.), *Abraham Ortelius (1527–1598). Cartograaf en humanist*, kat. wyst. Museum Plantin-Moretus – Koninklijke Bibliotheek van België, Antwerpen 1998. Zob. też R.W. Karrow jr., *Mapmakers of the Sixteenth Century and their Maps. Bio-Bibliographies of the Cartographers of Abraham Ortelius, 1570*, Chicago 1993.

[273] H. Mielke, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout 1996.

[274] Por. Th. Ketelsen, *Böhmen liegt am Meer*...

[275] Akwaforta i miedzioryt uzupełniane farbą olejną, na zagruntowanym, barwionym płótnie; ok. 1630. E. Haverkamp Begemann *Segers*..., s. 12–13; *Sztuka cenniejsza niż złoto*..., nr 165 (z dalszą lit.).

[276] M. Kemp, *Vinci – Leonardo dopo Milano*, „The Burlington Magazine" CXXIV, 1982, s. 788; idem, *Leonardo on Painting*, New Haven–London 1989, s. 295 i passim; idem, *From Scientific Examination to the Renaissance Market: The Case of Leonardo da Vinci's „Madonna of the Yarnwinder"*, „Journal of Medieval and Renaissance Studies" XXIV, nr 2, 1994, s. 261–262, 268–273; C. Starnazzi, *Il paesaggio della „Madonna dei fusi"*, [w:] C. Starnazzi i in., *La „Madonna dei fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore*, kat. wyst., Palazzo dei Priori, Arezzo 2000, s. 11–18.

[277] H. Miedema / van Mander, *Leven*, fol. 284r i 286v.

[278] G. Loisel, *Histoire des Ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris 1912; B. Paust, *Studien zur barocken Menagerie im deutschsprachigen Raum*, Worms 1996.

[279] F. Hopper, *Science and Art at Leiden: Carolus Clusius and Jacques De Gheyn II's flower drawings for Rudolf II*, [w:] *Rudolf II, Prague and the world*..., s. 128–133.

[280] Ogród ten wzmiankowany jest w książce Matthiasa Quadta von Kinckelbach *Die Jahr Blum*... (Kolonia 1605, przyp. 13).

[281] Leeflang, Luijten, *Goltzius*..., rozdz. *Natuurstudies en landschappen*, s. 169–172, oraz nr kat. 60–64. *Dawn*..., nr 19.

[282] Fondation Custodia, Institut Neerlandais, Frits Lugt Coll., Paryż, inw. 5655. – I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, Three Generations*, t. I–III, The Hague–Boston–London 1983, nr 909–930. Zob. też: P. Smit, [w:] *Jacques de Gheyn II als tekenaar* (wersja ang.: *Jacques de Gheyn II as draughtsman*), red. A.W.F.M. Meij, J.A. Poot, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam – The National Gallery of Art, Washington 1985–1986, s. 31–34. J. P. Filedt Kok, *Jacques de Gheyn II: engraver, designer and publisher*, „Print Quarterly" 7, nr 3–4, 1990, s. 246–281, 370–396; C. Swan, *Jacques de Gheyn II and*

the representation of the natural world in the Netherlands ca. 1600, dysertacja Columbia University 1997, Ann Arbor 2004; J.P. Filedt Kok, M. Leesberg, G. Luijten, *The de Gheyn family*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700*), Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Rotterdam 2000.

[283] I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn*..., I, s. 99, II, nr 888; M. Schapelhouman [w:] *Dawn*..., nr kat. 235 (tam dalsza bibliografia).

[284] I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn*..., II, nr 5; *Dawn*..., nr 233.

[285] *Dawn*..., il. nr 233a.

[286] I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn*..., nr III.12; *Dawn*..., nr 238.

[287] *Dawn*..., nr 239.

[288] K.A. Citroen, *Zilver en zilversmeden in Delft*, [w:] *De stad Delft, cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667*, red. I.V.T. Spaander, R.-A. Leeuw, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1981, s. 229–230; K.A. Citroen, *Amsterdamse zilversmeden en hun werken*, Amsterdam 1975, nr 1137 i 1148; *Dawn* 1993, nr 86. Zob. też.: T.M. Duvené de Wit-Klinkhamer, M.H. Gans, *Geschiedenis van het Nederlandse zilver*, 2 t., Amsterdam 1958–1965, s. 90–93 i passim; A.J. den Blaauwen, *Dutch zilver 1580–1820*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – The Toledo Museum of Art – Museum of Fine Arts, Boston 1979–1980, nr 7 i passim; *Zilver uit de Gouden Eeuw*, kat. wyst., Rockoxhuis, Antwerpen 1988–1989, nr 47 i passim; *Dawn*..., nry 85–86 i il. 86a-b. O nautilusach patrz: *Naturschätze – Kunstschätze: Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt*, red. D. Syndram, K. Achilles-Syndram i in., Kunstgewerbesammlung Bielefeld – Stiftung Huelsmann, Bielefeld 1991; H.-U. Mette, *Der Nautiluspokal: Wie Kunst und Natur miteinander spielen*, München 1995; H.-U. Mette, *Ikonographische und mathematikgeschichtliche Renditen des Nautilus*, „Museumskunde" 61 (2), 1996, s. 179–185; Th. Bachler i in., *Nautilus: Zeitreise im Perlboot*, kat. wyst., Staatliche Museen, Kassel 1996.

[289] I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn*..., nr kat. 5.

[290] Depozyt P. i N. de Boer. H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 104 (tam pełna literatura).

[291] Np. obrazy w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia (1619) i w Kunsthistorisches Museum, Wiedeń – A. Chong, W. Kloek, *Still–Live*..., nr 12 (tam pełna literatura).

[292] J.A. Spicer, L. Federle Orr, *Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, kat. wyst., The Walters Art Gallery, Baltimore – Fine Arts Museum, San Francisco – The National Gallery, London 1997, nr 51.

[293] A. Chong, W. Kloek, *Still-Live*..., nr 23, przyp.1. Zob. też: W. Liedtke..., *Vermeer and the Delft School*..., nr 4 (z pełną literaturą).

[294] K. Barthelmess, J. Münzing, *Monstrum Horrendum. Wale und Waldarstellungen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts und ihr motivkundiger Einfluss*, 3 t., Hamburg–Bremerhaven 1991; B.C. Sliggers, *„Verschrikkelijk om te zien": 17de-eeuwse potvisstrandingen aan de Nederlandse kust*, [w:] B.C. Sliggers, A.A. Wertheim i in., *„Op het strand gesmeten". Vijf eeuwen potvisstrandingen aan de Nederlandse kust*, Zutphen 1992, s. 58–61.

[295] H. Grotius, *De Rebus Belgicis. Nederlandtsche Jaerboecken en historien*, Amsterdam 1681, s. 327; P.C. Hooft, *Neederlandsche Histooriën*, Amsterdam 1642 (zob. P.C. Hooft, *Nederlandse historiën in het kort*, wybór i oprac. M. Nijhoff, Amsterdam–Brussel 1978); J. Leclerc, *Geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden*, wyd. niderl., t. I, Amsterdam 1730, s. 233 i n.

[296] Hollstein XI, 231, nr 317; F. Muller, *Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam 1863–1870, t. I, nr 1081; Atlas van Stolck nr inw. 1590/14. Zob.: S. Schama, *Überfluß und schöner Schein*..., s. 148 i n.; K. Barthelmess, J. Münzig, *Monstrum Horrendum*, s. 37–38 i 100–103; B.C. Sliggers, *Op het strand gesmeten*..., s. 52–54; J. Beijerman-Schols i in., *Geschiedenis in beeld*..., kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – Dordrechts Museum – Historisch Museum Rotterdam, Zwolle 2000, s. 88; H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 65.

[297] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 65.

[298] W.S. Strauss, *Goltzius*, II, s. 579; L.A. Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life: mirrors of life or masks of morals*, kat. wyst., Helen Foresman Spencer Museum of Art, Lawrence (Kansas) 1983, s. 189 i n.; Leeflang, Luijten, *Goltzius*..., il. nr 65a.

[299] Rysunek: 1556, Albertina, Wiedeń; miedzioryt: Pieter van der Heyden, 1557 (R. van Bastelaer, *Les estampes de Pieter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1908, nr 139).

[300] Hollstein 23, 121. K. Barthelmess, J. Münzig, *Monstrum Horrendum*..., nr 21–22 s. 37–38 i 100–103; B.C. Sliggers, *Op het strand gesmeten*..., s. 58–61; *Dawn*..., nr 208 (tam dalsza lit.).

[301] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 24, 1930, s. 264; J. Giltaij, J. Kelch i in., *Lof der Zeevaart: de Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw* (wersja ang.: *Praise of ships and the sea*...), kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam – Staatliche Museen, Berlin (1996–1997), Rotterdam 1996, s. 370.

[302] Np.: Historisch Museum w Rotterdamie czy National Maritime Museum w Greenwich (dawniej przypisywany Abrahamowi Matthysowi); antykwariat Caretto w Turynie; Zorn–Museum w Mora (Szwecja),

[303] J. Giltaij, J.Kelch, *Lof der Zeevaart*..., nr 92.

[304] O wielorybnictwie holenderskim: C. de Jong, *Maritieme Geschiedenis der Nederlanden*, t. 3, Bussum 1977, s. 335–352.

[305] I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn*..., I., s. 71–72, II, nr 699; *Dawn*..., nr 260 (tam pozostała literatura).

[306] *Dawn*..., nr 260.

[307] Ibidem, nr 261 (z dalszą literaturą).

[308] *'t Geslacht, de gebuurt, tydt, leven, ende wercken van Karel van Mander, schilder en poeet. Mitsgaders Zyn overlyden, ende begraeffenisse*, [w:] Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, 2. wyd., Amsterdam 1618, bez paginacji (fol. 7r).

[309] Marijn Schapelhouman (*Dawn*..., nr 261) wskazuje na wyraźne różnice fizjonomiczne wobec portretu van Mandera autorstwa Goltziusa, znanego z ryciny Jana Saenredama z 1604 roku (Hollstein 127; *Dawn*..., nr 261a).

[310] R.E.O. Ekkart, *Isaac Claesz. van Swanenburg 1537–1614. Leids schilder en burgemeester*, Zwolle 1998, s. 78–79 i nr kat. 14.

[311] B. J. Kaplan, *Confessionalism and Its Limits: Religion in Utrecht, 1600–1650*, [w:] J.A. Spicer, L. Federle Orr, *Masters of Light*..., s. 66–67.

[312] G.S. Keyes, *Esaias van de Velde, 1587–1630*, Doornspijk 1984, s. 57, nr 115, 57, D22, D95; *Dawn*..., nr kat. 339 i 339a, przyp. 2.

[313] *Frozen Silence: Hendrick Avercamp 1585–1634 / Barent Avercamp 1612–1679*, K.& V. Waterman Gallery, Amsterdam – Provinciehuis, Zwolle 1982, nr 9; *Dawn*..., nr 306 (Avercamp); H.U. Beck, *Jan van Goyen (1596–1656)*, 3 t., Amsterdam 1972, nr 845/20, 979, 984.

[314] E. Haverkamp Begemann i in., *The Robert Lehman Collection. The Metropolitan Museum of Art, New York*, t. 7: *Fifteenth to Eighteenth Century European Drawings*, New York–Princeton 1999, nr kat. 72; Th. Vignau-Wilberg, *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung*, kat. wyst., Alte Pinakothek München – Rembrandthuis Amsterdam (2001–2002), München 2001, nr kat. 34–35 (tam pełna lit.); M. Bisanz-Prakken i in., *Rembrandt*..., nr 53.

[315] G.S. Keyes, *Esaias van de Velde*..., nr D5; *Dawn*..., nr kat. 290.

[316] F. Muller, *Nederlandsche historieplatten*..., nr 1400.

[317] R.E.O. Ekkart [w:] *Dawn*..., nr kat. 268 (z obszerną bibliografią).

[318] Na temat znaczeń i przesłań moralno-teologicznych, filozoficznych i społecznych anatomii istnieje ogromna literatura; przywołajmy dwie klasyczne pozycje: artykuł L. Möller, *Anatomia – Memento mori*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 10, 1959, s. 71–98, oraz książkę W.S. Heckschera, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Icononological Study*, New York 1958. Z nowych opracowań zob. M. Cazot, M. Kornell, K.B. Roberts, *The Ingenious Machine of Nature. Four centuries of art and anatomy*, kat. wyst., National Gallery of Canada, Ottawa 1996.

[319] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 45 (z dalszą lit.).

[320] W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*..., s. 29.

[321] Głowę Hartmansz.'a domalował Rembrandt zapewne wtórnie, uzupełniając pierwotną kompozycję, w której brakowało także skrajnej figury z lewej strony – Jacoba Colevelta. Głowa zaś van Loonena nosiła w pierwotnym zamyśle kompozycyjnym kapelusz, co podkreślało jej znaczenie jako partnera w dialogu z widzem. Zob. *Corpus Rembrandt* A.51.

[322] Główne opracowania obrazu: W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*...; A.B. de Vries i in., *Rembrandt in the Mauritshuis*, Alphen aan de Rijn 1978, rozdz. VI; W. Schupbach, *The Paradox of*

Rembrandt's „Anatomy of Dr. Tulp", London 1982; *Corpus Rembrandt*, t. 2, 1986, A.51; N. Middelkoop, P. Noble, J. Wadum, B. Broos, *Rembrandt under the Scalpel: The Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp Dissected*, kat. wyst., Mauritshuis, The Hague (1998), The Hague–Amsterdam 1998 (tam pełna literatura na temat tej i innych siedemnastowiecznych *Lekcji anatomii*).

[323] Do bramy św. Antoniego (budynku Wagi) powrócił w 1691 roku, gdy przeniesiono tam ów teatr anatomiczny; tam pozostawał do 1828 roku, kiedy to kupiony został przez dwór królewski w Hadze.

[324] Lekcje anatomii jako spektakle – zob. W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*..., s. 27–33.

[325] Ibidem, s. 28–29.

[326] O tym zjawisku wejścia teatrów i sal anatomicznych w miejsca dawnych, zsekularyzowanych kaplic i kościołów oraz o tradycji antycznej (Galen) – patrz: W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*..., s. 31–32, przyp. 28–29.

[327] O historii publicznych pokazów anatomicznych i zamkniętych sekcjach *post mortem* – zob. W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*..., rozdz. V.

[328] W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*..., rozdz. VI (*Vesalius' „Fabrica" as an Antecedent to the „Anatomy"*).

[329] W. Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's „Anatomy of Dr. Tulp"*..., passim.

[330] W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*..., s. 108.

[331] Ibidem, s. 113–114.

[332] L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 19.

[333] E.H. Gombrich, *Raphael's Madonna della Sedia*, Oxford–London 1956; L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Pagden i in., *Parmigianino ed il manierismo europeo*, kat. wyst., Galleria Nazionale, Parma – Kunsthistorisches Museum, Wien 2003, nr 2.1.7 (z wcześniejszą literaturą). Por. tamże, nr 2.1.8: *Autoportret w lustrze, w roli św. Jana Chrzciciela*, Wenecja, kol. Tatiany Fava Scarpa.

[334] L.B. Alberti, *O malarstwie* (1963), s. 40.

[335] J. Białostocki *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 86–102, zwł. 97–101. G. Mazzola Bedoli, *Portret Anny Eleonory Sanvitale*, 1562, Parma, Galleria Nazionale (il. w: L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Pagden, *Parmigianino*..., nr 3.1.8).

[336] O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, s. 188–190; A. Châtelet, *Jean van Eyck enlumineur*, Strasbourg 1993; O. Pächt, D. Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek* (Bd. 7:) *Flämische Schule II*, Wien 1990, s. 86–90; *Das Berliner Stundenbuch des Meisters der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians*, red. E. König, Berlin 1998, s. 113–153, zwł. s. 114–124; O. Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages*, 2 wyd., London 1999, s. 200; A. Grebe, *Die Fensterbilder des sogenannten Meisters der Maria von Burgund*, [w:] *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, red. Ch. Kruse, Tübingen 1999, s. 257–271; zob. też. S. Bogen, *Die Schauöffnung als semiotische Schwelle: ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi*, ibidem, s. 53–72.

[337] Por. C. Harbison, *Jan van Eyck: the play of realism*, London 1991, passim; D. Janssen, *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*, Köln 1988, passim.

[338] C.T. Eisler, *Early Netherlandish Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1989, s.v.; R. Preimsberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1991; T.-H. Borchert i in., *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden. 1430–1530*, kat. wyst., Groeningemuseum, Brugge (2002), Stuttgart 2002, nr 20.

[339] R. Preimsberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon*..., passim.

[340] Np. przedstawienia świętych *en grisaille* na odwrociach skrzydeł w tryptyku maryjnym z 1437 roku (Drezno, Gemäldegalerie) – T.-H. Borchert, *Jan van Eyck*..., nr 23 (tam dalsza literatura). Inne przykłady to kwatery rewersów skrzydeł *Poliptyku Gandawskiego* van Eycka (1426–1432, Gandawa, Sint Baafkathedral) czy kwatera *Tron Łaski* Mistrza z Flémalle (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) – M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine*...; A.M. Neuner, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei: Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Frankfurt a.M. 1995. Zob. też W. Whitney, *Propos sur la représentation de la sculpture non polychromée*, [w:] *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, red. S. Guillot de

Suduiraut, (Colloque Musée du Louvre), Paris 2002, s. 13–36; D. Eichberger, *The winged altarpiece in early Netherlandish art*, [w:] *Making medieval art*, red. Ph. Lindley, Donington 2003, s. 152–172.

[341] Tradycyjnie identyfikowana z Jacqueline, córką Adolfa Burgundzkiego i Anny van Bergen; rozpoznanie to jest od dawna kwestionowane. Zob. M. Davies, *The Early Netherlandish School. National Gallery Catalogues*, London 1968, s. 62–63; M.J. Friedländer, *Early Netherlamdish Painting*, VIII, Leiden–Brussel 1972, nr 75; Ch. Baker, T. Henry, *The National Gallery: complete illustrated catalogue*, London 1995, s. 275.

[342] Inne przykłady wizerunków z figurą przed iluzyjną ramą obrazu lub kamiennej płyciny stanowią w twórczości Gossaerta: *Dyptyk Jeana Carondeleta ze św. Donacjanem*, Tournai, Musée des Beaux-Arts i Kansas City, Nelson–Atkins Museum (M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*..., nr 5); *Portret Henryka III van Nassau–Breda*, tzw. *Książę Saski* (Kimbell Art Museum, Fort Worth – zob. nasza il. 108a; M.J. Friedländer, j.w., nr 52; V.I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild*..., il. 100), *Portert mężczyzny*, Williamstown, Clark Art Institute (M.J. Friedländer, j.w., nr 57), *Portret młodego mężczyzny*, Rotterdam, Museum Boymans–van Beunigen (M.J. Friedländer, j.w., nr 61), *Portret dzieci Chrystiana II Duńskiego*, Hampton Court (M.J. Friedländer, j.w., nr 79) oraz *Madonny z Dzieciątkiem*: z ok. 1530 roku w Gemäldegalerie w Berlinie (M.J. Friedländer, j.w., nr 36; H. Bock i in., *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1986, nr 350), dawniej w Monachium, Kunsthandel Caspari (M.J. Friedländer, j.w., nr 31) oraz zaginiona, znana z licznych kopii (M.J. Friedländer, j.w., nr 39a-h). O tym typie wizerunku Madonny Gossaerta zob. też: G. von der Osten, *Studien zu Jan Gossaert*, [w:] *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, s. 454–475.

[343] H. Bock, *Gemäldegalerie Berlin*..., nr 1340–1341.

[344] H. Belting, *Mémoire et portrait: faced et interface du premier sujet „moderne"*, [w:] *Le texte de l'oeuvre d'art*, red. R. Recht, kolokwium Université de Strasbourg 1998. s. 171–182; zob. też: D. Jansen, *Similitudo: Studien zur Entwicklung des Altniederländischen Bildnisses und zu seiner frühen Ausformung bei Jan van Eyck*, dysertacja, Köln 1983.

[345] O „rozmowie z widzem" w obrazach włoskich – m.in.: J. Shearman, *Only Connect... Art and spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

[346] Przeciwstawienie obu wariantów tej kompozycji jako „ikonu" (od gr. *eikon*) i „historii" – patrz: H. Belting, *Giovanni Bellini „Pietà". Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a. M. 1985, s. 43–44. Por. też S. Ringbom, *Icon to Narrative: the rise of the dramatic close-up in 15-th century devotional painting*, Åbo 1965, s.72 i n. Obraz w Galleria Quaderni Stampalia przypisywany jest Belliniemu z dużymi wątpliwościami; ale jeśli nawet jest kopią z kręgu Belliniego, to przecież oddaje jego pierwotną kompozycję.

[347] H. Belting, *Bellini Pietà*..., il. 21 (s. 52).

[348] J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*, London 1991, s. 77, 344.

[349] L. Freedman, *„The Schiavona": Titian's response to the paragone between painting and sculpture*, „Arte veneta" 41, 1987 (1988), s. 31–40.

[350] T.-H. Borchert, P. Huvenne, *Die Erfindung der Ölmalerei. Van Eyck im Spiegel italienischer Kunstliteratur*, [w:] T.-H. Borchert, *Jan van Eyck*..., s. 221–225 (tam dalsza literatura).

[351] S. Sandström, *Levels of Unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963; I. Sjöström, *Quadratura: studies in Italian ceiling painting*, Stockholm 1978; A. Battisti i in., *Andrea Pozzo*, Roma 1996; Ch. Lademann, *Agostino Mitelli (1609–1660). Die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt a.M. 1997; F. Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst*, Berlin 2001.

[352] J. Rowlands, *The Paintings of Hans Holbein the Younger*, Oxford 1985, s. 139–140; O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*..., s. 184–188; S. Foister, A. Roy, M. Wyld, *Making & Meaning: Holbein's Ambassadors*, (National Gallery Publications), London 1997.

[353] P. Reuterswärd, *Tafelvorhänget. Kring ett motiv i hollänskt 1600-talsmaleri*, „Konsthistorisk Tidskrift" 25, 1956, s. 99–113; I. Rottach, *Bild und Vorhang in der holländischen Interieurmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, dysertacja, München 1989. Istnieje też – niestety bardzo słaba – praca Georges'a Banu, *Le rideau ou la felure du monde*, Paris 1997. Zob. też następny przypis.

[354] A.K. Wheelock Jr., *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650*, New York–London 1977, s. 232 i passim; W.A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk 1982; J. Giltaij, G. Jansen, *Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century*, s. 177 i n.; D.H.A.C. Lokin, *The Delft Church Interior*, [w:] M.C.C. Kersten, D.H.A.C. Lokin, M.C. Plomp, *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries: Illusionism through the Conquest of Light and Space*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft, Delft–Zwolle 1996, s. 41–86; W.A. Liedtke, *A View of Delft: Vermeer and His Contemporaries*, Zwolle 2000, rozdz. III: *Architectural Painters*, s. 81–142, zwł. s. 117–119, 130–131 (tam dalsza lit.); W. Liedtke, *Delft Painting „in Perspective": Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward*, [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 99–129, zwł. s. 111 oraz nry kat. 40, 81, 92–93.

[355] W. Liedtke, *A View of Delft*..., s. 118; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 40.

[356] O. Koester, *Illusions*..., nr 56; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 9.

[357] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., il. 121 i nr 81.

[358] Ibidem, il. 119, nr 92, 93.

[359] W. Kemp, *Rembrandt: Die Heilige Familie*...; idem, *Kunstwerk und Betrachter*...

[360] J.K. Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

[361] *Institutio oratoria*, cyt. za: J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 55. Chodzi o Timantesa z Sykionu, a nie z Kytnos. Historię tę powtarza za Kwintylianem Alberti w *O malarstwie* (ed. cit., s. 40).

[362] P. Quarré (ed.), *Les Pleurants dans l'art du Moyen Age en Europe*, Musée des Beaux-Arts, Dijon 1971 (2. wyd., rozszerz.).

[363] J. Sander, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992; E. Dhanens, *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998, passim.

[364] J.K. Eberlein, *Apparitio Regis*...

[365] J.M. Upton, *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, University Park–London 1990; M.W. Ainsworth, M.P.J. Martens, *Petrus Christus: Renaissance Master in Bruges*, New York 1994; T.-H. Borchert, *Jan van Eyck*..., nr 10.

[366] Zob. m.in.: A.M. Neuner, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei*...

[367] J.K. Eberlein, *The Courtain in Raphael's Sistine Madonna*, „The Art Bulletin" XLXV, 1983, s. 61–77. Zob. też: B.A. Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna.Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, dysertacja, Zürich 1977; J.K. Eberlein, *Apparitio regis*..., passim; D. de Chapeaurouge, *Raffael: Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstlerkönig*, Frankfurt a.M. 1993.

[368] Np. Tycjan, *Portret Filippa Archinto*, ok. 1558, Philadelphia Museum of Art, The John. G. Johnson Collection – zob.: R. Wedgwood Kennedy, *„Apelles redivivus"*, [w:] *Essays in Memory of Karl Lehmann*, red. L. Freeman Sandler, New York 1964, s. 168; R. Betts, *Titian's Portrait of Filippo Archinto in the Johnson Collection*, „The Art Bulletin" 49, 1967, s. 58–61; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 7.

[369] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 138–139.

[370] *Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaars-portretten uit de 17de – 20ste eeuw*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1986, nr 8; P. Marijnissen, *De zichtbaere werelt*..., nr 6; O. Koester, *Illusions*..., nr 54.

[371] W.C. Maier-Preusker, *Christiaen van Couwenbergh (1604–1667). Oeuvre und Wandlungen eines holländischen Caravaggisten*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch" 52, 1991, s. 163–236, zwł. s. 205, nr A.21; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 15.

[372] W.C. Maier-Preusker, *Christiaen van Couwenbergh*..., nr A.49; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., il. 237.

[373] K. Schütz, *Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums*, [w:] *Von Bruegel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, red. E. Mai, H. Vlieghe, kat. wyst., Wallraf-Richartz--Museum, Köln – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen – Kunsthistorisches Museum, Wien, Köln 1992, s. 161–170.

[374] Taką interpretację sugeruje m.in. Wolfang Kemp, m.in. [w:] *Rembrandt. Die Heilige Familie*... oraz *Kunstwerk und Betrachter*...

[375] G. Mancini, *Considerazione sulla pittura*, wyd. kryt. A. Marucchi, Roma 1956, t. I, s. 143.

[376] H. Hibbard, *Caravaggio*, London 1983, s. 378.

[377] N. Poussin, *Correspondance*, wyd. kryt. C. Jouanny, Paris 1911, s. 384.

[378] *Estense Ducal Galleria*, red. P. Curti e G. Paolozzi Strozzi, kat. wyst., Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Modena 1999.

[379] W. Kemp, *Rembrandt: Die Heilige Familie*... Zob. też P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1989, s. 42–44; H.U. Asemissen, *Ästhetische Ambivalenz*..., s. 24–26; V.I. Stoichita *The Self-Aware Image*..., s. 60–62; A.Prater, *Rembrandt's Stilleben*, „Patheon" LIV, 1996, zwł. s. 65–69.

[380] Wątpliwości van de Weteringa relacjonuje B. Schnackenburg, *Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie. Alte Meister. Gesamtkatalog*, Mainz 1996, s. 243), a ewentualne autorstwo Samuela van Hoogstratena rozważa, podkreślając jednak rolę Rembrandta jako pomysłodawcy trików iluzjonistycznych – Jeroen Giltaij w katalogu *Rembrandt / „Rembrandt"*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 2003, nr 28.

[381] W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York 1984, t. VIII, s. 4026–4027, nr 1791.

[382] W. Kemp, *Rembrandt: Die Heilige Familie*..., il. 22.

[383] Ibidem, s. 65; J.F. Moffitt, *Rembrandt, Revelation and Calvin's Curtains*, „Gazette des Beaux-Arts" CXII, avril 1989, s. 175–186.

[384] A. Blankert, B. Broos, E. van de Wetering, G. Jansen, W. van de Watering, *The Impact of A Genius: Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century*, kat. wyst., K.& V. Waterman b.V, Amsterdam 1983, nr 53.

[385] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*..., VI, s. 3653; J. Giltaij, *Rembrandt / „Rembrandt"*..., s. 149, nr kat. 28c.

[386] W. Kemp, *Kunstwerk und Betrachter*... oraz bardziej sumarycznie: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*... i *Rembrandt: Die Heilige Familie*..., s. 52–54. Zob. też: A. Hahn, *„...dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken"*..., passim.

[387] W.W. Robinson, *The early works of Nicolaes Maes, 1653 to 1661*, dysertacja (Harvard University, Cambridge, Mass.), Ann Arbor 1996; L. Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693)*, Petersberg 2000, passim.

[388] M.L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art*..., s. 186–190; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt--Schüler*..., I, nr 271; H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim–New York 1984, s. 291 i n.; E.J. Sluijter i in., *Leidse fijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760*, kat. wyst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1988, s. 98–99; E.J. Sluijter, *De Lof der schilderkunst*..., s. 20, 70–71; U. Kleinmann, *Rahmen und Gerahmtes ... im Oeuvre Gerrit Dous*...; H. Miedema, *Philips Angel: „Praise of Painting"*, „Simiolus" 24, 1996, s. 227–258, zwł. 248–249; S. Ebert-Schifferer, *Still-Life*..., s. 167–168; R. Baer i in., *Gerrit Dou*..., s. 94, nr 16 (z bibliografią); S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 8.

[389] I. Gaskell, *Tobbacco: social deviance and Dutch art in the seventeenth century*, [w:] *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, (sympozjum Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz – Freie Universität, Berlin 1984), red. H. Bock, Th. Gaethgens, „Jahrbuch der Berliner Museen", Sonderband 4, 1987, przedruk w: *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*, red. W.E. Franits, Cambridge 1997, s. 68–77.

[390] Por. rozdz. I.3. Zob.: E.J. Sluijter, *De Lof der schilderkunst*..., s. 20, 70–71; E.J. Sluijter, *Seductress of Sight*..., s. 209.

[391] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*..., I, nr 271.

[392] N. MacLaren expanded by Ch. Brown, *National Gallery Catalogues: The Dutch School 1600–1900*, London 1991, s. 102–103.

[393] Ibidem, s. 305–306.

[394] A. Mayer-Meintschel, *Die Briefleserin von Jan Vermeer van Delft: Zum Inhalt und zur Geschichte des Bildes*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden" 11, 1978–1979, s. 91–99; A.K. Wheelock Jr., *Pentimenti in Vermeer's Paintings: Changes in style and meaning*, [w:] *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, s. 385–412, zwł. s. 410, il. 21; W. Liedtke, *Vermeer learning himself*, [w:] *Rembrandt and his age*, kat. wyst., Nationalmuseum Stockholm 1992, s. 100.

[395] P.C. Sutton, *Pieter de Hooch: complete edition with a catalogue raisonné*, Ithaca, N.Y., 1980, nr 66.

[396] Ibidem, nr 65.

[397] *Tot lering en vermaak*..., s. 236–239; E. de Jongh, *Jan Steen, dichtbij en toch veraf*, [w:] H. Perry Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock Jr., *Jan Steen: schilder en verteller*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – National Gallery of Art, Washington 1996, s. 39–51, zwł. s. 43 (il. 3)

[398] B. Broos, *Great Dutch Paintings from America*, The Hague 1990, s. 408–413, nr 57; M. Westermann, *Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, kat. wyst., The Newark Art Museum, Newark 2001, s. 123, il. 168; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 10 (tam pozostała lit.)

[399] W. Prohaska, *Das geistliche Stilleben – Blumenkränze und Girlanden*, [w:] *Das flämische Stilleben*..., s. 320–325 i nry 112–119, 126.

[400] M. Bisanz-Prakken i in., *Rembrandt*..., nr 8.

[401] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., red. Ch. White, Q. Buvelot, kat. wyst. The National Gallery, London – Mauritshuis, Den Haag (1999–2000), Zwolle–Stuttgart 1999 (wersja ang.: *Rembrandt by Himself*, London 1999), nr 53–54; M. Bisanz-Prakken i in., *Rembrandt*..., nr 9.

[402] „Artibus et historiae" 46 (XXIII), 2002, s. 183–193.

[403] F. Fox Hofrichter, W. Liedtke, L. J. Slatkes, A. K. Wheelock Jr., *Leonaert Bramer, 1596–1674: a painter of the night*, kat. wyst., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee 1992–1993; J. ten Brink Goldsmith, P. Huys Janssen, M.C.C. Kersten, J.M. Montias, M.C. Plomp, A.Q. van Ufford, *Leonaert Bramer 1596–1674: Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft (1994), Delft–Zwolle 1994; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 120–124.

[404] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 108.

[405] W. Liedtke, *A View of Delft*..., s. 23.

[406] M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*..., rozdz. *Karel van Mander: The „Doorsien" and the Language of Space*, s. 7–47, zwł. s. 7–17.

[407] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 118–119 i nr kat. 18; F.J. Duparc i in., *Carel Fabritius 1622–1654*, kat. wyst., Mauritshuis, Den Haag – Staatliches Museum Schwerin (2004–2005), Zwolle 2004, s. 53–58 i nr 9.

[408] O holenderskich kasetach perspektywicznych patrz: S. Koslow, *„De wonderlijke perspectyfkas": an aspect of seventeenth-century Dutch painting*, „Oud Holland" 82, 1967, s. 35–56; D. Bomford, *Perspective, Anamorphosis, and Illusion: seventeenth-century Dutch peep shows*, [w:] *Vermeer Studies*, red. I. Gaskell, (The National Gallery Washington, Studies in the History of Art, 55), Washington 1998, s. 124–135. Zob. też: W. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*..., nr 161 i passim; C. Brusati, *Artifice and Illusion*..., nr 87 i passim; O. Koester, *Illusions*..., s. 277–285, nry 57–59 i passim; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 72; F.J. Duparc, *Carel Fabritius*..., nr 9, zwł. s. 124–125.

[409] Ch. Brown, D. Bomford, J. Plesters, J. Mils, *Samuel van Hoogstraten: perspective and painting*, „The National Gallery Technical Bulletin" 11, 1987, s. 60–85; N. MacLaren / Ch. Brown, *The Dutch School*..., s. 204–206, nr 3832; C. Brusati, *Artifice and Illusion*..., rozdz. 5; D. Bomford, *Perspective, Anamorphosis, and Illusion*...

[410] Wymienia je N. MacLaren / Ch. Brown, *The Dutch School*..., s. 205. Są to: 1/ Pieter Janssens Elinga (przypis.), Museum Bredius, Haga (A. Blankert, *Museum Bredius – catalogus van schilderijen en tekeningen*, Den Haag 1978, wyd. poprawione i rozszerzone 1990, nr 57); 2–3/ van Hoogstraten, National Gallery, Londyn (por. poprzedni przypis) oraz przypisywana mu kaseta w Detroit Institute of Arts (1663 – zob. C. Brusati, *Artifice and Illusion*..., nr 87; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 72); 4–5/ Hendrick van Vliet (przypis.), dwie kasety w Nationalmuseet, Kopenhaga (O. Koester, *Illusions*..., nr 57–58); 6/ anonim holenderski z ok. 167, Nationalmuseet, Kopenhaga (ibidem, nr 59).

[411] Ch. Brown, *Carel Fabritius*, Oxford 1981, nr 5; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr kat. 18; F.J. Duparc, *Carel Fabritius*..., nr 9.

[412] *Corpus Rembrandt*, A.61.

[413] *Rembrandt Selbstbildnisse*..., nr 32, il. 32c.

[414] P. van Thiel [w:] Ch. Brown i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr kat. 34–35, il. 34–35a.

[415] *Corpus Rembrandt*, A. 38.

[416] Takie zakomponowanie figury skłaniało badaczy do rozpoznawania w wizerunku Minerwy portretu konkretnej osoby – np. Charlotte'y de la Trémouille, siostrzenicy księcia Fryderyka Henryka Orańskiego (por. G. Schwartz, *Rembrandt*..., s.122).

[417] W.S. Heckscher, *Rembrandts Anatomy*...; *Corpus Rembrandt*, A.51; N. Middelkoop i in., *Rembrandt under the Scalpel*...

[418] *Corpus Rembrandt*, A.116; J. Giltaij, *Rembrandt / „Rembrandt"*, nr 25.

[419] *Corpus Rembrandt*, A.134; *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr 30; C.P. Schneider, *Death by Interpretation: Rembrandt's „Girl with Dead Peacocks"*, [w:] *Rembrandt and His Pupils. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2–3 October 1992*, red. G. Cavalli-Björkman, Stockholm 1993, s. 55–67; A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., nr 40 (tam dalsza literatura).

[420] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 146.

[421] *Corpus Rembrandt*, A.144 i A.145.

[422] Ibidem, A.139; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 54.

[423] V. Manuth, *Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption*, [w:] *Rembrandt Selbstbildnisse*..., s. 43–44; por. też ibidem, nr kat. 53–54.

[424] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*..., II.

[425] Moje przypisanie *Dziewczyny* Bolowi (A. Ziemba, *Dwa obrazy z kolekcji Lanckorońskich: Rembrandt i Bol*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego" 13, 1998, s. 11–24) nie jest na szczęście słuszne. Moje wątpliwości co do autorstwa Rembrandta, w znacznym stopniu wynikłe ze stanu zachowania obrazu, rozwiał Ernst van de Wetering, który w październiku 2004 roku przestudiował ten obraz w Warszawie, zwrócił uwagę na wieloetapowość powstawania jego ostatecznej kompozycji i zdecydowanie związał go z samym Rembrandtem (choć nie wykluczył wtórnego udziału ucznia, np. Bola). Pełne omówienie problemu atrybucji przyniesie jego tekst w katalogu projektowanej wystawy w Roku Rembrandtowskim 2006 w Rembrandthuis w Amsterdamie i Gemäldegalerie w Berlinie.

[426] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*..., t. I, nry: 122, 123, 126, 128, 134, 136, 138, 139, 143, 162, 170; t. VI, nr 2205.

[427] A. Blankert, *Ferdinand Bol. A pupil of Rembrandt*, Doornspijk 1982, nr 143.

[428] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*..., V, 2019–2020.

[429] Ibidem, nr 852, 856, 1326 (jako N. Maes; w *Corpus Rembrandt* III jako Hoogstraten), 2095, 2298a.

[430] S. Heiland, *Museum der Bildenden Künste. Katalog der Gemälde*, Leipzig 1979, s. 88.

[431] M. Kluk [w:] J. Białostocki, R. Klessmann i in., *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, kat. wyst. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig – Centraal Museum, Utrecht – Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Alte Pinakothek, München 1989–1990, nr kat. 44. Przedstawiona tu postać bywa (chyba niesłusznie) identyfikowana z malarzem Jacobem Fransz.'em van der Merckiem, a tło pejzażowe przypisywane Janowi van Goyenowi.

[432] O. Pächt, *Van Eyck*..., s. 113–114, il. 65; T.-H. Borchert, *Jan van Eyck*..., nr 35.

[433] T.-H. Borchert, *Jan van Eyck*..., nr 71 (z podstawową wcześniejszą literaturą).

[434] Np. anonimowy *Portret księcia Adolfa von Cleve* z końca XV w. (Berlin, Gemäldegalerie, nr III.425)

[435] I. Hiller, H. Vey, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550*, Wallraf-Richartz--Museum, Köln 1969, s. 115 (jako „nordniederländisch, um 1520"); tam wcześniejsza literatura.

[436] A. Dühlberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, s. 117 i n.

[437] Pojęcie „granicy estetycznej" – patrz: E. Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze*... (1931). Interpretacja iluzyjnej funkcji ramy i motywu rękawiczek na niej w kontekście *paragone* sztuk – patrz: *Wettstreit der Künste*..., nr 89.

[438] B. 280; H. Bevers, P. Schatborn, B. Welzel i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, kat. wyst., Gemäldegalerie, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London, 1991–1992, nr kat. 22. Wcześniej, w akwaforcie z 1633 roku (B.266) Rembrandt sportretował Sylviusa w konwencjonalnym typie „uczonego w pracowni", siedzącego nad otwartą księgą, bez próby oddania jego głosu.

[439] J.A. Emmens, *Ay, Rembrandt, maal Cornelis' stem*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 7,

1956, s. 133–165 (przedruk [w:] idem, *Kunsthistorische Opstellen*, Amsterdam 1981, t. I, s. 61 i n.); por. też P. van Thiel [w:] *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr kat. 33 (tam dalsza lit.).

[440] J.A. Emmens, *Ay, Rembrandt*..., passim.

[441] *Dawn*..., s. 31, il. 28.

[442] S. Slive, *Frans Hals*, 3 t., London–New York 1970–1974, nr 4.

[443] H.O. Havemeyer Collection. *Pendant* do tego obrazu stanowi *Portret Anny van der Aar*, żony Scriveriusa (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art).

[444] *Corpus Rembrandt*, A.1.

[445] Ibidem, A.6; E. van de Wetering, B. Schnackenburg, *Young Rembrandt*..., nr 7.

[446] O związkach Scriveriusa z Rembrandtem i innymi artystami patrz: G. Schwartz, *Rembrandt*... (1987), s. 23–26, 35–39 i passim. Zob. też: E. van de Wetering, B. Schnackenburg, *Young Rembrandt*..., s. 29.

[447] Do konwencji zastosowanej przez Halsa nawiązał też Hendrick Gerritsz. Pot z Haarlemu, malując około 1628 roku *Portret Bernardusa Paludanusa*, słynnego lekarza i biologa (1550–1633), działającego w Enkhuizen (Haarlem, Frans Halsmuseum): iluzyjna marmurowa rama mieści w sobie owalny otwór z medalionem; na licu ramy widnieje banderola z napisem; podniesiona prawa ręka z rośliną leczniczą „wychodzi" z obrazu, lewa oparta jest na muszli leżącej na glifie tej iluzyjnej ramy.

[448] R. de Piles, *Anecdotes des Beaux-Arts*, Paris 1779; idem, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, s. 10–11; S. Slive, *Rembrandt and his critics 1630–1730*, The Hague 1953, s. 129; M. Roscam Abbing, *De trompe-l'oeil-anekdote over Rembrandts dienstmeisje van Roger de Piles, 1635–1709*, „Kroniek van het Rembrandthuis" 44, 1992, nr 2, s. 2–22. O toposie „milczącego portretu", zwłaszcza niemego wizerunku gadatliwych kobiet bądź też powściągliwych w słowie matron i niewiast – patrz J.A. Emmens, *„Ay Rembrandt, maal Cornelis' stem"*..., s. 79–81.

[449] G. Cavalli-Björkman, *Rembrandt's „The Kitchen Maid". Problems of Provenance and Iconography*, [w:] *Rembrandt and His Pupils. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2–3 October 1992*, Stockholm 1993, s. 68–76; A.K. Wheelock, *„A Girl with a Broom": A problem of attribution*, ibidem, s. 142–155.

[450] O obu pisze Ch. Bown, *Rembrandt's Girl at a window*, seria publikacji Dulwich Picture Gallery, London 1993.

[451] J. Kelch [w:] *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr kat. 36.

[452] G. Cavalli-Björkman, *Rembrandt's „The Kitchen Maid"*..., s. 74, il. 5.

[453] A.K. Wheelock, *„A Girl with a Broom"*..., passim. Nie można zgodzić się przypisaniem obrazów w Ermitażu i Sztokholmie jednej ręce. *Chłopiec* z Ermitażu bliższy jest malarskiemu stylowi van Hooogstratena, ale *Dziewczyna* ze Sztokholmu odbiega odeń wyraźnie. Próby wiązania *Chłopca*, jak i waszyngtońskiej *Dziewczyny z miotłą* z Carelem Fabritiusem są nietrafne. Por. charakterystykę maniery malarskiej Carela Fabritiusa w kat. wyst. F.J. Duparc, *Carel Fabritius*...

[454] H. Bevers i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, s. 17, il. 8 (przyp. 14 – wcześniejsza lit.).

[455] K. Schütz, [w:] *Transalpinum*..., nr 69 (z dalszą lit.).

[456] E. van de Wetering, *Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts*, [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 10–37, zwł. s. 11–14.

[457] P.O. Rave, *Das Selbstbildnis des Johannes Gumpp in den Uffizien*, „Pantheon" 18, 1960, s. 28–31; H.-J. Raupp, *Künstlerbildnisse*..., s. 302–304; P. Bonafoux, *Les Peintres et l'Autoportrait*, Paris–Genf 1984, s. 22; D. Arasse, *Les mirroirs de la peinture*, [w:] *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté*, (Rencontres de l'École du Louvre), Paris 1985, s. 81–82; V.I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild*..., s. 276–277.

[458] V.I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild*..., s. 276–277.

[459] H.-J. Raupp, *Künstlerbildnisse*..., s. 302–303.

[460] *Corpus Rembrandt*, I, A.18; H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, s. 13, 14, 49, 84–85, 95, 97, 98, 99, 124, il. 117; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 17.

[461] *Corpus Rembrandt*, I, A.40; H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 40, 64, 92, il. 50; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 29a.

[462] B.7, Hollstein 7 (= A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Wien 1797, nr 7 / Hollstein = Ch. White, K.G. Boon,

Rembrandt's Etchings, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engraving and Woodcuts* 18–19, Amsterdam–London–New York 1969, nr 7); A.M. Hind, *A Catalogue of Rembrandt's Etchings*, 2. wyd., London 1923, nr 54, H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 59–62, il. 87–92, *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 32 (tam dalsza lit.).

[463] O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*..., V, nr 1171; H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 87, il. 124; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 63 (tam dalsza lit.).

[464] B./Hollstein 19; Hind 144; H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 82, 154, il. 115; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 46 (tam dalsza lit.).

[465] B./Hollstein 22; Hind 229; H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 79, 81–84, 86–88. 157, il. 112–114; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 64 (tam dalsza lit.).

[466] Hollstein s. 379; Hind 300A; H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*.., s. 88, 95, il. 128; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 72 (tam dalsza lit.).

[467] H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 90, 95–07, 99, 101, 121, 122, 135, il. 139; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 79; *Corpus Rembrandt* IV, nr 19 (tam pełna lit.).

[468] H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 95, 97–101, 121–122, 135, il. VI; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 83; *Corpus Rembrandt* IV, nr 23 (tam pełna lit.).

[469] B.P.J. Broos, *The „O" of Rembrandt*, „Simiolus" 4, 1971, s. 150–184. O innych interpretacjach motywu obu kół w obrazie – patrz: J.F. Moffit, *Piú tondo che l'O di Giotto: Giotto, Vasari, and Rembrandt's Kenwood House „Self-Portrait"*, „Paragone" 35, 1984, s. 63–70; J. Chenault Porter, *Rembrandt and His Circles: More About Late Self-Portrait in Kenwood House*, [w:] *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, red. R.E. Fleischer, S.S. Munshouer, „Papers in Art History from The Pennsylvania State University", 3, 1988, s. 188–212; H. Hussey, *The Rembrandt Selfportrait: Kenwood*, Henly-on-Thames 1990; *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*..., nr 49; E. de Jongh, *Van Kabbala tot Picturale Structuur*, „Kunstschrift" 35, 1991, zesz. 6, s.40–41; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 83; *Corpus Rembrandt*, IV, nr 23.

[470] Rentgenogram – patrz: *Rembrandts Selbstbildnisse*..., il. 83a.

[471] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 82, rentgenogram – il. 82b; *Corpus Rembrandt*, IV, nr 22 (tam pełna literatura).

[472] E. Buijsen [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 218, uważa, że jest to prawa dłoń. C. Müller Hofstede (*Das Stuttgarter Selbstbildnis von Rembrandt*, „Pantheon" 21, 1963, il. 14 i s. 83 i n.) widział w rentgenogramie dłoń prawą dotykającą lica malowanego obrazu, podpartą krótkim malsztokiem, trzymanym w lewej ręce (tej, którą Buijsen uznaje za prawą).

[473] A. Blankert [w:] *Rembrandt: A Genius and His Impact*, red. A. Blankert, kat. wyst., The National Gallery of Victoria, Melbourne – The National Gallery of Australia, Canberra 1997–1998, s. 38 i 186–187; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 218.

[474] A. Blankert, *Rembrandt, Zeuxis, and Ideal Beauty*, [w:] *Album amicorum J.G. van Gelder*, red. J. Bruyn i in., Den Haag 1973, s. 32–39. Inne interpretacje: W. Stechow, *Rembrandt-Demokritus*, „Art Quarterly" 7, 1944, s. 233–238 (Heraklit i Demokryt: Rembrandt przyjmujący postawę Demokryta przeciwstawionego figurze poważnego, pesymistycznego i sceptycznego wobec świata Heraklita), J. Białostocki, *Rembrandt's Terminus*, „Wallraf–Richartz–Jahrbuch" 28, 1966, s. 49–60 (Rembrandt gorzko śmiejący się w twarz śmierci albo też uśmiechający się refleksyjnie nad perspektywą śmierci, symbolizowaną przez figurę Terminusa, antycznego bóstwa granic, krańca, śmierci); por. też J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 315–326. S. Schama, *Rembrandt's Eyes*..., s. 676–677, wraca do interpretacji wizerunku Rembrandta jako Demokryta. Zob. też: E. Mai, *Zeuxis, Rembrandt en De Gelder: het selfportret als statement in de beeldende kunst*, [w:] *Arent de Gelder 1645–1727: Rembrandts laatste leering*, kat. wyst., Dordrechts Museum – Wallref-Richartz-Museum, Köln (1998–1999), Gent 1998, s. 98–109.

[475] Por. np. H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 309, il. 188 i 189.

[476] J. von Moltke, *Govaert Flinck 1615–1660*, Amsterdam 1965, nr kat. D-143; H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 309, il. 190.

[477] N. MacLaren / Ch. Brown, *The Dutch School*..., s. 106.

[478] H. van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Amsterdam 1963, nr 157/2; H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 230–231, 310, il. 136.

[479] H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 310.

[480] D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, nr kat. 25.

[481] O umiejętności Leonarda pisania lewą ręką pisał Vasari (J. Białostocki, *Teoretycy*..., s. 354). Leworęczność potwierdzają też szrafowania na jego licznych rysunkach: od lewej ukośnie w dół ku prawej stronie. Por. Ch.L. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt a.M. 1987, passim.

[482] H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 310.

[483] K. van Mander, *Wttlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis*, [w:] *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol. 133. Raupp (loco cit.) zwraca uwagę na to, że jest to parafraza tekstu Pieria Valeriana (*Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis Commentarii*, Basilea 1556, fol. 307v.).

[484] M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford 1971; E. Fazascki, *Giotto: The Literary Legend*, „Italian Studies" XXVII, 1972, s. 1–27.

[485] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 318. Por. tekst oryginalny i komentarz [w:] M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, s.73. Zob. też: H.E. Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante?*, „The Burlington Magazine" 121, 1979, s. 471 i n.

[486] *Historia naturalis*, XXXV, 147.

[487] G. Boccaccio, *Delle donne famose*, tłum. M.D. degli Albanzani di Casentino, Bologna 1881, s. 203: „[...] la sua figura, la quale ella ritrasse col consiglio dello specchio [...] in una tavola, servando l'abito della faccia, si che a ciascuno di suo tempo parve quella esser certo quale lei fosse." Por. G.F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951, s. 182.

[488] Ms. fr. 12420 fol. 101. M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limburgs and Their Contemporaries*, New York 1974, t. I., s. 14.

[489] H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 304–305.

[490] Ibidem, s. 285 (tam dalsza lit.). Por. A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., il. 59a-b.

[491] Jacob Marell: obraz w Kunsthalle, Karlsruhe. Abraham van Beyeren: obraz w Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 285). Simon Luttichuys, *Martwa natura ze zwierciadlaną kulą*, ok. 1635–1640, Muzeum Narodowe, Gdańsk (*Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, oprac. A. Kozak, A. Ziemba, kat. wyst. Muzeum Narodowe, Warszawa 1999, nr 50 – jako Gerrit Dou; R. van Straten, *Early Works by Lievens and Rembrandt*...; *Transalpinum*..., nr 30). Abraham van Beyeren, *Pronk-stilleven*, ok. 1660–1666, The Cleveland Museum of Art (A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., nr 59).

[492] L. Campbell, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998, s.v. Interpretacje obrazu – patrz: B. Ridderbos, *In de suizend stilte van de binnenkamer. Interpretaties van het Arnolfini-portret*, [w:] *Nederland – Italië. Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italie 1400 –1750*, („Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 44), 1993, s. 35–74; L. Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge–New York 1993; E. Hall, *The Arnolfini Betrothal: medieval marriage and the enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley 1994; J. Paviot, *Le double portrait Arnolfini de Jan van Eyck*, „Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art" 66, 1997, s. 19–33; Y. Yiu, *Jan van Eyck: das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*, Frankfurt a.M. 2001; M.L. Koster, *The „Arnolfini double portrait": a simple solution*, „Apollo" 158, 2003, nr 499, s. 3–14.

[493] D.G. Carter, *Reflections in Armor in the Canon van der Paele Madonna*, „The Art Bulletin" 36, 1954, s. 60–62.

[494] O autoportrecie Parmigianina: M. Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970, s. 31 i n., 71–76, 206; L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Pagden, *Parmigianino*..., nr 2.1.7. O autoportrecie Andrei del Sarto: S.J. Freedberg Jr., *Andrea and Lucretia. Two documents in paint for their biography*, „Museum Studies" I, 1966, s. 15 i n.

[495] H. Leeflang, G. Luijten, *Goltzius*..., nr 3.

[496] H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., il. 128.

[497] Ibidem, s. 305.

[498] R.E.O. Ekkart, *Isaac Claesz. van Swanenburg*..., s. 61–65, kat. nr 3 (z pełną lit.).

[499] J. Woodall, *Honour and Profit: Anthonies Mor and the status of portraiture*, [w:] *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, red. H. Blasse-Hegeman i in., („Leids Kunsthistorisch Jaarboek" 8, 1989), 's-Gravenhage 1990, s. 69–89, zwł. s. 74.

[500] H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 306 i – o rycinie w serii epigramów pochwalnych o malarzach Lampsoniusa: s.37–38. Por. też: J. Puraye, *Antonio Moro et Dominique Lampson*, „Oud Holland" 64, 1949, s. 175 i n.

[501] J.A. Emmens, *Ay, Rembrandt*...

[502] M. de Winkel, *Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträts*, [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 60–74.

[503] Tak generalnie rozumie bogactwo strojów i kostiumów w autoportretach Rembrandta H.P. Chapman (*Rembrandt's Self-Portraits*, passim).

[504] H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*..., s. 90–98. H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 179–180 (przywołuje krytykę Rembrandta w jego biografii w *De groote schouburgh* Arnolda Houbrakena, 1718–1721).

[505] G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Mediolan 1590, s. 333.

[506] M. de Winkel, *Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträts*..., przyp. 34.

[507] L.B. Alberti, *Della pittura*, 1436, wstęp dedykowany Brunelleschiemu, tłum. M. Rzepińska, [w:] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 344.

[508] G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*..., s. 264.

[509] Ibidem, s. 265.

[510] J. Białostocki, *Teoretycy*..., s. 340.

[511] H. Miedema / van Mander *Leven*, fol. 239v. Pliniusz o Apollodorosie i Zeuksisie: J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 138.

[512] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 10.

[513] Tak występuje ów sztych w serii poświęconej malarzom niderlandzkim, wydanej z ilustracjami Hendricka Hondiusa i epigramami Domenicusa Lampsoniusa: *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferior effigies*, Haga 1610 – zob. *Rembrandts Selbstbildnis*..., s. 69, il. 12.

[514] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr: 37, 39, 43, 46, 49, 50, 56, 57, 58, 60, 71, 85.

[515] Ibidem, nr 53 i 54.

[516] Ch. Brown, *Second Sight. Titian 'Portrait of a man', and Rembrandt 'Self-portrait at the age of 34'*, The National Gallery, London 1980.

[517] V. Manuth, *Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption*, [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 44.

[518] Ibidem, s. 43–44.

[519] H. Berger Jr., *Fiction of the Pose: Rembrandt against the Italian Renaissance*, Stanford 2001, passim.

[520] Obszernie o obrazie i jego recepcji pisze Janusz Wałek, *The Czartoryski „Portrait of a Youth" by Raphael*, „Artibus et Historiae" 24 (12), 1991, s. 201–224. Józef Grabski powraca do identyfikacji modela jako idealizowanego wizerunku Rafaela, namalowanego nie przez niego samego, lecz przez Sebastiana del Piombo, Giulia Romana lub Parmigianina albo też wybitnego portrecistę z ich kręgu (*Zaginiony „Portret młodzieńca" ze zbiorów XX. Czartoryskich w Krakowie. Ze studiów nad typologią portretu renesansowego*, [w:] *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń 2003, s. 221–261).

[521] *Sztuka cenniejsza niż złoto*..., s. 36 i nr kat. 98 (Lievens). Rysunek van Dycka: G. Adriani, *Anton van Dyck. Italienisches Skizzenbuch*, Wien 1965, il. 109 V. Rycina Pontiusa: M. Mauquoy–Hendricx, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck*, Bruxelles 1956, nr 162. Por. J. Wałek, *The Czartoryski „Portrait of a Youth" by Raphael*...

[522] G. Adriani, *Van Dyck Skizzenbuch*..., s. 71–72.

[523] G. Schwartz, *Lady Pictura Painting Flowers*, „Tableau" 15, nr 6, 1993, s. 66–81; K. Ertz, U. Kleinmann [w:] *Das flämische Stilleben*..., nr 34. Datowanie Gary'ego Schwartza – ok. 1618–1620 (z atrybucją domniemanego, pierwotnego, zaginionego oryginału Janowi Brueghlowi St. i Fransowi Franckenowi Mł.) wydaje się mało prawdopodobne, skoro obraz Rafaela był jeszcze w 1622 roku przedmiotem szkicu van Dycka w Mantui. Klaus Ertz uważa, że zespół przedstawionych tu obrazów

pochodzi ze zbiorów Jana Brueghla Mł. i jego rodziny; Jan zajmował się bardzo aktywnie także handlem sztuką; jest przeto wielce prawdopodobne, że obraz Rafaela rzeczywiście był mu dostępny naocznie.

[524] J. Winiewicz-Wolska [w:] *Sztuka cenniejsza niż złoto*..., nr 98 (z pełną lit.).

[525] O. Bätschmann, P. Griener, *Hans Holbein*..., s. 31, il. 30, (w przyp. 67 dalsza lit.).

[526] Ibidem, s. 31; cyt. wg J. Białostocki, *Teoretycy*..., s. 97–98. Antyczny topos głosu w obrazie – patrz: J.A. Emmens, *Ay Rembrandt*...

[527] Hollstein A 332; K. Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, dysertacja, Wien 1958, s. 177, nr St/79; M. Mauquoy-Hendrickx, *Belgische portretten in de prentenkunst*, Brussel 1960, s. 11; *Prag um 1600*, nr kat. 313.

[528] P. Springer, *Tod der Unsterblichen*, [w:] *Wettstreit der Künste*..., zwł. s. 26–28.

[529] J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968, s. 63 i n.; H.-J. Raupp, *Künstlerbildnis*..., s. 171; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997, s. 155–169. Zob. też: B. Schnackenburg, *Young Rembrandt's „Rough Manner". A Painting Style and Its Sources*, [w:] E. van de Wetering, B. Schnackenburg, *Young Rembrandt*..., s. 92–121.

[530] *Corpus Rembrandt*, A.40; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 29 a. Pudel był ówcześnie psem dworskim – por. tamże.

[531] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 71; *Corpus Rembrandt*, IV, nr 14.

[532] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 41 i 42.

[533] H. Miedema / van Mander *Leven*, fol. 214v; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 198 (nr 71); *Corpus Rembrandt*, IV, nr 14.

[534] *Corpus Rembrandt*, A 111; *Rembrandts Selbstbildnisse*..., nr 43. Interpretację obrazu jako sceny z życia syna marnotrawnego wprowadził I. Bergström (*Rembrandt's Double-Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 17, 1966, s. 143–169), a rozpowszechnił Ch. Tümpel (*Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. Zur Deutung und Interpretation seiner Historien*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 13, 1968, s. 116–126).

[535] G.J. Hoogewerff, *De Bentvuegels*, Den Haag 1952; D.A. Levine, E. Mai, *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, kat. wyst., Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Centraal Museum, Utrecht 1991.

[536] E. van de Wetering, *Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts*, [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 10–37.

[537] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 120.

[538] Zob. rozdz. I.3.

[539] Motyw muchy Giotta u Filareta – zob.: *Filarete's Treatise on Architecture*, tłum. i oprac. J.R. Spencer, New Haven–London 1965, t. I, s. 309; S. Ebert-Schifferer, *Trompe-lOeil: the underestimated trick*, [w:] S. Ebert Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., s. 21. Motyw muchy Giotta u Vasariego – zob.: Z. Waźbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław i in. 1975, s. 233–234. Zob. też przeglądowe opracowania tematu iluzyjnej muchy: A. Pigler, *La Mouche peint: un talisman*, „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts" 34, 1964, s. 47–64; A. Chastel, *Musca depicta*, Milano 1984, zwł. s. 14; A.-M. Leqoq, *„Tromper les yeux", disent-ils XIVe–XVIe siècle*, [w:] P. Mauriès, *Le Trompe-l'oeil de Antiquité au XX siècle*, Paris 1996, s. 107 i nn.; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., rozdz. *Giotto's Fly and the observation of nature*, s. 163–179 oraz nr kat. 24–27.

[540] A. Chastel, *Musca depicta*...; J.M. Upton, *Petrus Christus*..., s. 22–29; J.M. Upton, *'PETRVS.XPI.ME.FECIT': The Transformation of a Legacy*, [w:] *Petrus Christus in Renaissance Bruges: a interdisciplinary approach*, New York – Turnhout 1995, s. 53–61, P. Mauriès, *Le Trompe-l'oeil*..., s. 105; J.O. Hand [w:] S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 24.

[541] D. Thoss, *Georg Hoefnagel und seine Beziehungen zur Gent-Brügger Buchmalerei*, „Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 82/83, 1986/1987, s. 199–211; Th. DaCosta Kaufmann, V. Roehrig Kaufmann, *The Sanctification of Nature: observations on the origins of trompe-l'oeil in Netherlandish book painting of the fifteenth and sixteenth centuries*, „J. Paul Getty Museum Journal" 19, 1991, s. 43–64. Por. też: A.M.W. As-Vijvers, *More than Marginal Meaning? The interpretation of Ghent–Bruges border decoration*, „Oud Holland" 116, 2003, s. 10 nn.; K. Płonka Bałus, *Motywy martwej*

natury w iluminatorstwie niderlandzkim XV w. Kilka uwag o artystycznych skutkach sakralizacji przyrody na północ od Alp, [w:] *Spór o genezę martwej natury*..., s. 51–70.

[542] J.H. Marrow, *Simon Bening in 1521: a group of dated miniatures*, [w:] *Liber Amicorum Herman Liebaers*, red. F. Vanwijngaerden, Brussel 1984, s. 559; J.A. Testa, *The Beatty Rosarium: a manuscript with miniatures by Simon Bening*, Doornspijk 1986, s. 42–43; G. Dogaer, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Century*, Amsterdam 1987, s. 177; J.A. Testa, *Fragments of a Spanish Prayerbook with miniatures by Simon Bening*, „Oud Holland" 105, 1991, s. 98, 103, 106, 114, przyp. 41, il. 11–12; J.A. Testa, *The Stockholm-Kassel Booek of Hours: a reintegrated manuscript from the shop of Simon Bening*, Stockholm 1992, s. 76, przyp. 23; J.A. Testa, *An unpublished manuscript by Simon Bening*, „The Burlington Magazine" 136, July 1994, s. 416–426, zwł. s. 419–420, 422–424; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and illusions*..., nr 28.

[543] F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, 2. wyd., Berlin 1991, s. 192, nr 93; K. Schütz, *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*, kat. wyst., Wien 1994, nr 39; K.A. Schröder, M.L. Sternath, *Albrecht Dürer*, kat. wyst., Albertina, Wien 2003, s. 326 i nn.; *Transalpinum*..., nr 12.

[544] F. Koreny i in., *Albrecht Dürer und die Tier-und Pflanzenstudien der Renaissance*, kat. wyst., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1985, nr kat. 90; A. Lorenz, *Die Blumenstilleben von Ludger tom Ring d. J.*, „Kunst & Antiquitäten" 1993, nr 1–2, s. 14–18;. I. Bergström. *Ludger Tom Ring the Younger as a Painter of Birds and Beasts*, „Tableau", 9, 1987, s. 70–73; S. Segal, *Blumen, Tiere und Stilleben von Ludger tom Ring d.J.*, [w:] A. Lorenz i in., *Die Maler tom Ring*, kat. wyst., Westfälisches Landesmuseum, Münster 1996, s. 109–149; H. Benesz, *Natura morta – natura viva. Na tropie żyjących stworzeń w kwiatowej martwej naturze XVI i początku XVII wieku: przełomowa rola Ludgera tom Ringa*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*..., s. 111–124.

[545] Th. Vignau-Wilberg, *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii 1592 – Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München 1994; Th. Vignau-Wilberg, *Durch die Blume. Natursymbolik um 1600*, München 1997; *Das flämische Stilleben*..., nr kat. 17–21.

[546] U. Kleinmann, *Naturnachahmung und Augentäuschung*, [w:] *Das flämische Stilleben*..., przyp. 8 i 9. Kleinmann wskazuje, że termin *trompe-l'oeil* pojawia się na określenie obrazu ok. 1800 roku (obraz Louisa Boilly wystawiony na paryskim Salonie pod tytułem *Un trompe-l'oeil*) oraz w słownikach francuskich: *Petit Robert* (Paris 1803) i *Dictionnaire des Beaux-Arts* A.L. Millina (Paris 1806) – zob. S.L. Siegfried, *Boilly and the Frame-up of Trompe-l'oeil*, „The Oxford Art Journal" 15, 1992, nr 2; eadem, *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven – London 1995, s. 216, przyp. 39 i 40; A. Goetz, *Le siècle de l'illusion perdu: XIXe siècle*, [w:] P. Mauriès, *Le Trompe-l'oeil*..., s. 253; A. Chong, *Contained under the name of Still Life*..., [w:] A. Chong, W. Kloek, *Still Life*..., s. 36; S. Ebert-Schifferer, *Trompe-l'Oeil: The Understimated Trick*, [w:] S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., s. 17, przyp. 1. Obraz Boilly'ego – zob. S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 41.

[547] Th. DaCosta Kaufmann, V. Roehrig Kaufmann, *The sanctification of nature*...; A. Grebe, *Die Fensterbilder des sogenannten Meisters der Maria von Burgund*...

[548] A.M.W. As-Vijvers, *More than Marginal Meaning?*..., s. 10, il. 6.

[549] Ch. Sterling, *Martwa natura od starożytności po wiek XX*, Warszawa 1998, tabl. 10. Sterling cytuje Erwina Panofsky'ego, który uważał obraz za drzwi szafki aptecznej, na co wskazuje niemiecki napis na kartce przymocowanej do jednej z butli: „na ból zęba". Jednak napisy IHESUS i MARIA na klamrach księgi mogą wskazywać, że obraz miał kontekst wizerunku Marii z Dzieciątkiem, a wtedy lecznicze ingrediencje w naczyniach wiązałyby się z symboliką Zbawienia i Chrystusa Eucharystycznego jako *medicinae Salvationis*. Cechy stylistyczne skłaniać mogą do przypisywania dzieła środowisku niemieckiemu pod niderlandzkim wpływem (Kolonia?). Datowanie Panofsky'ego i Sterlinga na ok. 1470–1480 nie jest pewne; obraz mógłby powstać później, nawet ok. 1490–1500.

[550] J.O. Hand, M. Wolff, *Early Netherlandish Painting.The Collections of the National Gallery of Art*, Washington 1986, s. 193–201; D. de Vos, *Hans Memling: the complete works*, Antwerp–Ghent 1994, s. 204–207; J.O. Hand, *Hans Memling's Saint John the Baptist & Saint Veronica*, National Gallery of Art, Washington 1994; S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 58.

[551] D. de Vos, *Hans Memling*..., s. 210.

[552] Czaszka (czasem ze zgasłą świecą i klepsydrą) pojawia się na odwrociach: *Tryptyku Jeana Braque'a* Rogiera van der Weydena (Paryż, Luwr), tablicy ze *Św. Janem Chrzcicielem* Hansa Memlinga (ok.

1470–1475, Monachium, Alte Pinakothek), portretów Bartolomäusa Bruyna Mł. z lat ok. 1510–1530 (poza obrazem w Otterlo, także Bonn, Rheinisches Landesmuseum i in.), *Dyptyku Jeana Carondeleta* Jana Gossaerta (1517, Luwr) i wielu innych dziełach z 1. połowy XVI wieku.

[553] V.I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*..., s. 35–38.

[554] K.P.F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, New York 1977; M. Braman Buchan, *The Paintings of Pieter Aertsen*, (dysertacja New York University 1975), Ann Arbor 1981; P. Verbraeken i in., *Joachim Beuckelaer. Het markt-en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650*, kat. wyst., Museum voor Schoone Kunsten, Gent 1986; D. Freedberg, *Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 39, 1987, s. 224–241; K.M. Craig, *Pieter Aertsen's Inverted Still-Lifes*, dysertacja (1979), Bryn Mawr 1989; W. Kloek, K.P.F. Moxey, H. Buijs i in. [w:] *Pieter Aertsen*, red. G.Th.M. Lemmes, W.Th. Kloek, („Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 40, 1989), Amsterdam–The Hague 1990; N. Bryson, *Looking at the Overlooked*..., s. 145–156; Th. Huber, *Die Ordnung der Symbole. Innovationen in der Bildsprache der nachreformatorischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstilleben Pieter Aertsens*, München 1990; R.L. Falkenburg, *Matters of Taste: Pieter Aertsen's market scenes, eating habits, and pictorial rhetoric in the sixteenth century*, [w:] *The Object as Subject: studies in the interpretation of still-life*, red. A.W. Loewenthal, Princeton 1996, s. 13–27; D. Hammer-Tugendhat, *Wider die Glättung von Widersprüchen: zu Pieter Aertens „Christus bei Maria und Martha"*, [w:] *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in der Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift Konrad Hoffmann*, red. P.K. Klein, R. Prange, Berlin 1998, s. 95–105; E.A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven–London 1998; V.I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*..., s. 15–23; I. Wagner-Douglas, *Das Maria-und Martha-Bild. Religiöse Malerei im Zeitalter der Bilderstürmer*, Baden-Baden 1999; M.A. Sullivan, *Aertsens's Kitchen and Market Scenes: audience and innovation in Northern art*, „Art Bulletin" LXXXI, June 1999, s. 236–266; S. Michalski, *Fleisch und Geist: Zur Bildsymbolik bei Pieter Aertsen*, „Artibus et historiae" 44 (XXII), 2001, s. 167 –186 (tam dalsza literatura w przyp. 6–14); idem, *Martwa natura a sceny religijne na obrazach Pietera Aertsena i jego kręgu: próba interpretacji*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*..., s. 71–91.

[555] *Das flämische Stilleben*..., nr 1 (z dalszą lit.).

[556] O retorycznym, wielozmysłowym działaniu takich obrazów zob.: R. Falkenburg, *Matters of Taste*; *Stilleben für Auge. Kochkunst und Gourmets von Aertsen bis Van Gogh*, red. P. Beusen, publikacja towarzysząca wystawie w Gemeentekrediet, Brussel – Hessisches Landesmuseum, Darmstadt-Wallraf--Richartz-Museum, Köln (1996–1997), Gent 1996, Z. Kwak, *„Taste the fare and chew it with your eyes": a painting by Pieter Pietersz and the amusing deceit in 16th-and 17th-century Dutch and Flemish kitchen scenes*, [w:] *On the Edge of Truth and Honesty: principles and strategies of fraud and deceit in the early modern period*, red. T. van Houdt i in., Leiden 2002, s. 223–251.

[557] *Das flämische Stilleben*..., nr 51 (z dalszą lit.).

[558] Ibidem, nr 53.

[559] M.A. Sullivan, *Aertsen's Kitchen and Market Scenes*...

[560] W. Liebenwein, *Studiolo*..., passim; L. Cheles, *The Sudiolo of Urbino: An Iconological Investigation*, Wiesbaden 1986; O. Reggio, *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Urbino*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin" 53, nr 4, Spring 1996. O pokrewnych intarsjach w zakrystii katedry florenckiej – patrz: M. Haines, *The Sacrestia delle Messe of the Florentine Cathedral*, Florence 1983.

[561] Zapewne obraz ten stanowił skrzydło drzwiczek szafki albo wewnętrzną okiennicę, na co wskazuje zachowane mocowanie zawiasów. Jest to odwrocie sceny *Polowanie na kormorany na lagunie*. Wtórnie przycięta, stanowiła pierwotnie górną część obrazu *Weneckie kurtyzany* w Museo Correr, Wenecja. Por. E.R. Knauer, *Fishing with cormorants. A note on Vittore Carpaccio's „Hunting on the lagoon"*, „Apollo", Sept. 2003, s. 32–39.

[562] Podobne przedstawienia otwartej księgi: K. Davis Collection, Londyn; Staatliche Kunstsammlungen, Kassel; Schloß Ambras, Innsbruck; dawniej kol. Bentinck-Thyssen (aukcja Sotheby's, 6 Dec. 1995, nr 72) oraz Ludger tom Ring Mł. (?), ok. 1570, Frances Lehman Loeb Art Center, Vasar College, Poughkeepsie i wersja w Uffizi, Florencja (S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 33).

[563] Księga objawienia w Apokalipsie pojawia się jednak w V rozdziale. Napis na wersji z Burg Eltz nie występuje w innych wariantach kompozycji.

[564] Ch. Sterling, *Martwa natura*..., s. 51 i il. 27 (wersja madrycka), przyp. 61. Wersja w Burg Eltz wydaje się pochodzić już z XVI wieku, sądząc po kształcie herbu w rogu. Por. też: J.O. Hand, [w:] S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 33.

[565] Por. też wcześniejsze intarsje z motywami rozłożonych ksiąg z przewracającymi się kartami: Lorenzo i Christoforo da Lendinara, chór katedry w Modenie, 1461–1465 (F. Arcangeli, *Tarsie,* Roma 1943, s.17).

[566] Przypisywane warsztatowi Jeana Mosniera – M. Faré, *La nature morte en France: son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, t. I, Génève 1962, il. 1–9; idem, *Le grand siècle de la nature morte en France: le XVIe siècle*, Fribourg 1974, s. 361–369.

[567] K. Wettengl i in., *Georg Flegel 1566–1638. Stilleben*, kat. wyst., Historisches Museum Frankfurt – Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., Stuttgart 1993, nr 20–21; A.-D. Ketelsen-Volkhardt, *Georg Flegel 1566–1638*, Berlin 2003, nr 65 (por. też nr 66, 67, 69A-B).

[568] R. Baer, *The paintings of Gerrit Dou (1613–1675)*, dysertacja, New York University 1990, nr 48a-b; A. Chong, W. Kloek, *Stil-Life*..., nr 35a-b; R. Baer, *Gerrit Dou*..., nr 17–18 (z pełną lit.). O iluzjonistycznej koncepcji obrazu u Doua w kontekście ówczesnej teorii sztuki – patrz: E.J. Sluijter, *De Lof der schilderkunst*... Zob. też U. Kleinmann, *Rahmen und Gerahmtes ... im Oeuvre Gerrit Dous*...

[569] R. Baer, *The paintings of Gerrit Dou*..., nr 83.

[570] Rewersy skrzydeł wymalował wg Houbrakena Jan Coxie. Wewnętrzne kwatery tryptyku nie zachowały się i znane są tylko z kopii Willema Josepha Laqui z XVII wieku (Amsterdam, Rijksmuseum) – J.A. Emmens, *Natuur, onderwijzing en oefening: Bij een drieluik van Gerrit Dou*, [w:] *Album discipulorum, aangeboden aan Professor Dr. J.G. van Gelder*, Utrecht 1963, s. 125–163; A.K. Wheelock Jr., *Dou's Reputation*, [w:] R. Baer i in., *Gerrit Dou*..., s. 17–18.

[571] Inwentarz kolekcji Johana de Bye w Lejdzie, 1665, podaje aż 22 takie obrazy – Th. H. Lunsingh-Scheurleer i in, *Het Rapenburg: Geschiedenis van een Leidse gracht*, Leiden 1985, t. 3, s. 486. Zob. też: A. Chong, W. Kloek, *Still Life*..., s. 182–184, nr 35; R. Baer, *Gerrit Dou*..., s. 49, przyp. 111, nr 23; A. Laabs, *De Leidse fijnschilders uit Dresden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 2001, s. 30–31; J. Wadum, *„Dou doesn't paint"*..., s. 71–72.

[572] I. Bergström, A.K. Wheelock Jr., *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – Museum of Fine Arts Boston 1989, nr 12.

[573] *Das flämische Stilleben*..., nr 35.

[574] Ten sam typ obrazu z kotarą, odsłaniającą ścienny zasobnik z listami i różnymi przedmiotami występuje u Gijsbrchtsa bardzo często, najczęściej w pendants – por. O. Koester, *Illusions*..., nr 4–5, 9–10, 21–22, 31.

[575] O semantycznym skojarzeniu tych kategorii antycznych patrz: V.I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*..., s. 31–32.

[576] C. Brusati, *Capitalizing on the Counterfeit: Trompe-l'oeil Negotiations*, [w:] A. Chong, W. Kloek *Still-Life*..., s. 59–69; idem, *Honorable Deceptions and Dubious Distinctions: Self-Imagery in Trompe-l'oeil*, [w:] O. Koester, *Illusions*..., s. 50–73.

[577] B.J.A. Renckens, *Cornelis Brisé, schilder van stillevens en portretten*, „Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie" 3, 1948, s. 5–8.

[578] A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., nr 55.

[579] K. Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1957; A. Ziemba, *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 181. Por. A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., nr 55, fig. 55a.

[580] O tym wątku społeczno-kulturowej i narodowej tożsamości siedemnastowiecznych Holendrów pisałem w książce *Nowe Dzieci Izraela* z 2000 roku (op.cit.).

[581] Cytowane w: A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., nr 55, s. 229–230, przyp. 3 i 5.

[582] Ibidem, przyp. 5.

[583] K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Beudeutung seines Frühstils*, Berlin 1960, s. 21–29.

[584] *Muzykujące towarzystwo*, 1626, Amsterdam, Rijksmuseum; *Przypowieść o bogaczu*, 1627, Berlin, Gemäldegalerie; *Św. Paweł w więzieniu*, 1627, Stuttgart, Staatsgalerie; *Święci Piotr i Paweł w dyspucie*, ok. 1628, Melbourne, The National Gallery of Victoria – *Corpus Rembrandt*, A.7, A.10, A.11, A.13.

[585] R. Klessmann i in., *Jan Lievens. Ein Maler im Schatten Rembrandts*, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, nr 14 i il. 6; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler...*, nr 1299; Ch. Vogelaar i in., *Een jong en edel schildersduo. Rembrandt & Lievens in Leiden*, kat. wyst. Museum De Lakenhal, Leiden 1991, s. 105, il. 57.

[586] G. Schwartz, *The Dutch world of painting*, kat. wyst., Vancouver Art Gallery – Rijksdienst Beeldende Kunst, Vancouver 1986, nr 14.

[587] List do Demetriosa Chrysolorasa – J. Białostocki, *Myśliciele...*, s. 338. Arystoteles, *Poetyka* – por. ibidem, s. 37.

[588] Ch. Brown, *Carel Fabritius...*, s. 47–48, nr 7; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School...*, nr 21 (z dalszą lit.); F.J. Duparc, *Carel Fabritius...*, s. 58–59, nr 11.

[589] Strabon, *Geographica*, XIV, 2:5. Przekład AZ wg H.L. Jones (tłum. i oprac.), *The Geography of Strabo*, I–VI, London–Cambridge 1960, s. 252 i 269–271. Zob. S. Ebert-Schifferer, *Trompe-l'Oeil* [w:] S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions...*, s. 20.

[590] J. Białostocki, *Myśliciele...*, s. 473 i 479.

[591] Obraz mierzy 33,5 x 22,8 cm. O pozostałościach gwoździ w desce – F.J. Duparc, *Carel Fabritius...*, s. 58–59 i nr 11, s. 136–137.

[592] K. Boström, *De oorspronkelijke bestemming van C. Fabritius' Puttertje*, „Oud Holland" 65, 1950, s. 81–83; F.J. Duparc, *Carel Fabritius...*, nr 11, s. 137.

[593] M.L. Wurfbain, *Hoe was „Het Puttertje" gebekt?*, [w:] *Opstellen voor H. Van de Waal*, (Leidse Kunsthistorische Series 3), Amsterdam–Leiden 1970, s. 155–161. Ch. Brown, *Carel Fabritius...*, s. 127 – sugerował, że zleceniodawcą mógł być raczej Abraham de Potter (którego nazwisko występowało też w wersji „Putter"), sportretowany przez Fabritiusa w 1649 roku (F.J. Duparc, *Carel Fabritius...*, nr 8).

[594] E. König, *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, [w:] E. König, Ch. Schön, *Stilleben*, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 5), Berlin 1996, rozdz. *Jacopo de' Barbaris Tafel von 1504: Das früheste datierte Stilleben?*, s. 17 –19.

[595] Ibidem, s. 17 i przyp. 16–17.

[596] M. Davies, *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues*, London 1961, s. 43–44.

[597] Odosobnionym wyjątkiem jest akwarela Lucasa Cranacha Starszego *Dwie ubite jemiołuszki wiszące na ścianie* z ok. 1530, Drezno, Kupferstichkabinett.

[598] *Corpus Rembrandt*, A.133; L. de Vries, *Tronies and other Single Figured Netherlandish Paintings*, „Leids Kunsthistorisch Jaarboek" 8, 1989, s. 185–202, zwł. s. 188–190; *Rembrandts Selbstbildnisse...*, nr 50 (z dalszą lit.); S. Schama, *Rembrandt's Eyes...*, s. 504–506.

[599] Schama (ibidem) traktuje oba obrazy jak tematyczne (nie kompozycyjne) *pendants*: kawaler oferuje dziewczynce ptaka – symbol erotyczny (*vogelen* = spółkować; polowanie jako symbol łowów miłosnych).W świetle formatowej i kompozycyjnej odmienności obrazów, różnicy gatunku ptaków na obu przedstawieniach oraz wieku raptem kilkuletniej (6–8-letniej) dziewczynki interpretacja ta wydaje się zupełnie absurdalna.

[600] Przegląd symbolicznych interpretacji obrazu z Rijksmuseum – patrz: A. Chong, W. Kloek, *Still-Life...*, nr 40.

[601] H. Hibbard, *Caravaggio...*, s. 155–160, 307–310.

[602] Obraz drezdeński: 121 x 89 cm; obraz amsterdamski: 145 x 134,8 cm.

[603] *Corpus Rembrandt*, A.134.

[604] *Rembrandts Selbstbildnisse...*, nr 50.

[605] E. König, Ch. Schön, *Stilleben...*, s. 154–156.

[606] S.A. Sullivan, *The Dutch Gamepiece...*

[607] O obrazach Biltiusa: D. Renckens, *Enkele archivalia en opmerkingen over Jacobus en Cornelis Biltius*, „Oud Holland" 68, 1953, s. 238–241; S.A. Sullivan *The Dutch Gamepiece...*, s. 70; E. Gemar-Koeltzsch, *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995, t. 2, s. 114–115; O. Koester, *Illusions...*, nr 39 i 40; P. Mason [w:] *Dutch and Flemish Old Master Paintings. Johnny Van Haeften*, London 2003, nr 2; O obrazie Cuycka van Meyeropa: *Das flämische Stilleben...*, nr 39.

[608] M. Braun, *Gijsbrechts...*; O. Koester, *Illusions...* (tam pełna lit.).

[609] P. Gammelbo, *Dutch Still-Live Painting in Danish Collections*; B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek,

Etnografiske genstande i det kongelige danske Kunstkammer...; B. Gundestrup, *Det kongelige danske Kunstkammer*... Por. też: O. Koester, *Illusions*...

[610] Th. Thomsen, *Albert Eckhout*..., s. 14, 19; P. Gammelbo, *Dutch Still-Live Painting*..., nr 130, 122; T.H. Lunsingh Scheurleer, *The Mauritshuis as „domus cosmographica"*..., s. 162 i 173; B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek, *Etnografiske genstande i det kongelige danske Kunstkammer*..., s. 37–39; C. de Prado Valladares, L. de Mello Filho, *Albert Eckhout*..., s. 127–129, 139–141; P.J.P. Whitehead, M. Boeseman, *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil*..., s. 79–83; B. Gundestrup *Danske Kunstkammer*..., s. 135; A. Chong, W. Kloek, *Still-Life*..., nr 39 a-b; B. Berlowicz, B. Due, *Albert Eckhout volta ao Brasil*...

[611] V.I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*..., s. 308–312; O. Koester, *Illusions*..., nr 29 (z pozostałą lit.).

[612] *Das flämische Stilleben*..., nr 36. V.I. Stoichita (*Das selbstbewusste Bild*..., s. 300–308) analizuje też inne tego typu obrazy Gijsbrechtsa: Boston Fine Arts Museum; Kopenhaga Statens Museum for Kunst; oraz Jeana François de La Motte'a w Dijon, Musée des Beaux-Arts. Zob. inne jeszcze przykłady takich obrazów Gijsbrechtsa: O. Koester, *Illusions*..., nr 2 (i il. por. 2), 3, 8 (i il. por. 2–3), 28, a także takiż obraz Sebastiaena Bonnecroy – ibidem, nr 41.

[613] O. Koester, *Illusions*..., nr 15 (z pełną lit.). Zob. też: C. Brusati, *Capitalizing on the Counterfeit*..., s. 62–63; U. Kleinmann [w:] *Das flämische Stilleben*..., s. 111.

[614] V.I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*..., rozdz. IX: *Das umgekehrte Gemälde*, s. 299–312.

[615] Ibidem, s. 311–312, przyp. 13–16.

[616] B. Bowen, *„Nothing" in French Renaissance Literature*, „Kentucky Foreign Language Quarterly" 19a, 1972; C. Ossola, *Elogio del Nulla*, [w:] *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, red. Gigliola Nocera, Roma 1983, s. 109–134; Ch. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986, s. 169–196; C. Ossola, *Le antiche memorie del nulla*, Roma 1997.

[617] O takim charakterze gabinetów osobliwości i kunstkamer – patrz m. in.: H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*..., passim. Zob. też: O. Impey, A. MacGregor, *The Origins of Museums*...; E. Bergvelt, D.J. Meiers, M. Rijnders, *Verzamelen*...; M. Riccardi-Cubitt, *Un art européen*...; B. van den Boogaert, B. Broos, R. van Gelder, J. van der Veen, *Rembrandt's Treasures*..., s. 11–31.

[618] O. Odenius, *Mundus inversus*, „Tidskrift for Nordiske Folksminneforskning / Journal of Scandinavian Folklore" 10, 1954; idem, *Mundus inversus*, Uppsala–Cobenhave 1955; G. Cocciara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1963; H. Kenner, *Das Phänomen der Verkehrten Welt in der klassischen Antike*, „Forschung und Fortschritte" 41, 1967.

[619] W. Welzig, *Ordo und verkehrte Welt bei Grimmelshausen,* „Zeitschrift für deutsche Philologie" 78, 1959 i 79, 1960.

[620] M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977; S. Michalski, *Zagadnienia sztuki w pismach reformatorów*, [w:] J. Białostocki, *Teoretycy*..., s.108–132 oraz wskazówka bibliograficzna na s. 112–113; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989 (wyd. ang. ze zaktualizowaną bibliografią: *The reformation and the visual arts: the protestant image question in Western and Eastern Europe*, London 1993). Z nowszych publikacji zob. m.in.: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, red. M. Warnke, B. Scribner, (Wolfenbüttler Forschungen), Wiesbaden 1990; N. Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996; A. Besançon, *The forbidden image: an intellectual history of iconoclasm*, Chicago 2000; *Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?*, (kongres i wystawa: Musée de l'Oeuvre de Notre Dame, Strasbourg – Bernisches Historisches Museum 2000–2001), red. C. Dupeux, P. Jezler i in., Zürich–München 2000; *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, red. P. Blickle, A. Holenstein i in., München 2002; H. Schwebel, *Die Kunst und das Christentum: Geschichte eines Konflikts*, München 2002; K.-H. Kohl, *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.

[621] *Sztaluga* Gijsbrechtsa musiała być dziełem powszechnie znanym w Europie, skoro oddziałała na twórczość dwóch Włochów – na iluzyjne *Sztalugi* Antonia Forbery z 1686 (Awinion, Musée Calvet) oraz Antonia Ciociego z ok. 1775–1780 (dawniej przypisywaną Cristoforo Munariemu) – G. Herzog, *Antonio Forbera's „Easel"*, [w:] O. Koester, *Illusions*..., s. 92–113, il. 1 i 5–6; F. Baldassari, *Cristoforo Munari 1667–1720. Un maestro della natura morta*, kat. wyst., Palazzo Magnani, Parma 1999, s. 164;

S. Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions*..., nr 87. Por. inne „sztuczki" iluzji Ciociego: F. Baldassari, *Cristoforo Munari*, Milano 1998, nr 70–71.

[622] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 310–311.

[623] S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as Foreground*...; idem, *Überfluß und schöner Schein*..., rozdz. *Geographische Sittenlehre*, s. 27–65.

[624] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*..., III, nr 1440.

[625] Zob. A.K. Wheelock Jr., *Aelbert Cuyp*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – National Gallery, London – Rijksmuseum, Amsterdam 2001–2002.

[626] Podstawowe opracowania holenderskiego malarstwa marynistycznego: L.J. Bol, *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1973; G.S. Keyes i in., *Mirror of the Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, kat. wyst., Minneapolis Institute of Art – Toledo Museum of Art – Los Angeles County Museum 1990–1991; J. Giltaij, J. Kelch i in., *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw*, kat. wyst., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum 1996–1997 (wersja niem.: *Heeren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert*; wersja ang.: *Praise of ships and the sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*).

[627] O życiu i twórczości Vrooma patrz: M. Russel, *Visions of the Sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch Marine Painting*, Leiden 1983; eadem, *Seascape into Landscape*, [w:] *Dutch Landscape: Early Years*, red. Ch. Brown i in., kat. wyst., National Gallery, London 1986; G.S. Keyes, *Mirror of the Empire*...; M. Russel, *Hendrick (Cornelisz.) Vroom*, [w:] *Dictionary of Art* (*Grove's Dictionaries*), red. J. Turner, New York–London 1996, t. 32, s. 732–734; J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 79; R. Genaille, M. Monkiewicz, A. Ziemba, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001, s. 391–393. Por. też: A. Bredius, *Bijdragen tot de levensgeschiedenis van Hendrick Goltzius*, „Oud Holland" XXXII, 1914, s. 137–138; idem, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, II, Haag 1916, s. 667–679; L.R. Santos, *Hendrick Vroom en Portugal*, „Bolletino de Museu Nacional de Arte Antiga" I, 4, 1949, s. 207–208; L.J. Bol, *Die holländische Marinemalerei*...; P. Biesboer, *Cornelis Vroom of Haarlem 1598–1661*, dysertacja Brywn Mawr College, 1972; G.S. Keyes, *Cornelis Vroom: marine and landscape artist*, I–II, Alphen a.d. Rijn 1975.

[628] H. Miedema, *Archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem: 1497–1798*, Alphen a.d. Rijn 1980, s. 63, 76, 79 i 81–82.

[629] R. Ruurs, komentarz [w:] H. Miedema / van Mander, *Leven*, V, s. 238.

[630] H. Miedema / van Mander, *Grondt*, s. 206–207.

[631] H. Miedema / van Mander, *Leven*, fol. 287r–288v, t. I, s. 406–413; komentarz B. Ruurs: t. V, s. 226–238.

[632] Ibidem.

[633] Tak w przedmowie do *Grondt* i w żywocie Protogenesa – ibidem, V, s. 233.

[634] M.I.E. van Zijl, *De tapijten van François Spiering*...; M.I.E. van Zijl, *De Delftse wandtapijten*, [w:] *De stad Delft*...; J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft*..., s. 296–288. Monografię Spieringa przygotowuje Christiaan Vogelaar z Lejdy.

[635] 24 grudnia 1592 roku rada miejska Delft zawarła ze Spieringiem umowę, na mocy której zobowiązała się do przebudowy szpitala, apteki i domu opatki dawnego klasztoru św. Agnieszki i przekształcenia ich w budynki *tapisseriebedryf* – „fabryki" tapiserii. Przekazanie tych budynków nastąpić musiało w maju 1593 roku. Spiering miał spłacać przez siedem lat raty roczne w wysokości 36 *f*. Tak korzystne dlań warunki umowy świadczą jednoznacznie, że rada była żywotnie zainteresowana uruchomieniem i rozwojem tego przedsiębiorstwa. Por. M.I.E. van Zijl, *De Delftse wandtapijten*, [w:] *De stad Delft*..., s. 203.

[636] G. Brom, L.A. van Langeraad, *Diarium van Arend van Buchell*..., s. 461.

[637] H. Miedema / van Mander *Leven*, fol. 224v.

[638] R. Bauer, *Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, kat. wyst., Schloß Halbturn 1976; R. Bauer, *Die Tapisserienfolge mit der Darstellung des Feldzuges Kaiser Karls V. nach Tunis. Die Schlacht von Goleta*, [w:] *Zu Gast in der Kunstkammer*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1991; W. Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und*

Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992; H.J. Horn, *Jan Cornelisz. Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, I–II, Doornspijk 1989; G.J. Kugler, R. Bauer, *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien, Milano–Wien 2000; E.A. Werner, *Der Tunisfeldzug Karls V. und die Tapisserien Wilhelm Pannemakers nach Kartons von J. C. Vermeyen*, [w:] *Kaiser Karl V. (1550–1558) – Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn–Wien 2000.

[639] G.J. Kugler, R. Bauer, *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis*..., il. 17–22, s. 30–31.

[640] O problemie znajomości *Zdobycia Tunisu* przez Spieringa i Vrooma: M. Russel, *Visions of the Sea*..., s. 46, 120–121; H.J. Horn, *Jan Cornelisz. Vermeyen*..., passim; *Dawn*..., nr 80.

[641] M. Eisler, *Alt-Delft. Kultur und Kunst*, Amsterdam 1923, s. 113. Por. J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*..., s. 286.

[642] M.I.E. van Zijl, *De Delftse wandtijpeten*..., s. 204. Przeliczenie wartości walut wg: J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*..., s. XVII.

[643] B. Ruurs [w:] H. Miedema / van Mander *Leven*, s. 324.

[644] Ph. Rogers, *The Armada Tapestries in the House of Lords*, „Journal of the Royal Society of Arts" 136, Sept. 1988, s. 731–735.

[645] L. Casali, C. Fraccaro, V. Prina, *Gli arazzi della battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli*, Pavia 1993; M. Santucci, *Gli Arazzi della Battaglia di Pavia*, Milano 1999; N. Spinosa i in., *La Bataille de Pavie*, Paris b.d. [1999].

[646] C.A. van Swiegchem, G. Ploos van Amstel, *Zes unieke wandtapijten. Strid op de Zeeuwse stromen, 1572–1576*, Zwolle 1991 (z pełną wcześniejszą bibliografią); *Dawn*..., nr kat. 80; H.van den Donk, *Een Middelburgs tapijt aan de vergetelheit ontruckt: „The Last Fight of the Revenge" 1598*, „Oud Holland" 108, 1994, s. 87–97.

[647] Nie jest całkiem pewne, czy obraz przedstawia naprawdę tę właśnie bitwę, w której flota angielska i flotylla niderlandzka, ta druga pod wodzą Jana van Wassenaera–Duvenvoorde, zadała w lipcu 1596 roku miażdżący cios morskiej armii Hiszpanii opodal jej macierzystego portu, przy andaluzyjskim wybrzeżu. Vroom zastosował tu bowiem nazbyt zawężony kadr, byśmy mogli identyfikować szyki flotylli czy topograficzną scenerię, tak jak możemy ją rozpoznać choćby na dokumentarnej rycinie z kolekcji Atlas van Stolk w Rotterdamie. Badacze – J. Walsh (*The Dutch Marine Painters Jan and Julius Porcellis. I: Jan's Early Career*, „The Burlington Magazine"116, 1974, s. 654–657) i F.C. van Oosten (cytowany przez Russel, *Visions of the Sea*..., s. 210–211) – zwracali też uwagę na fakt, że ani w bitwie z Wielką Armadą (za przedstawienie epizodu której uchodził dawniej obraz), ani w bitwie pod Kadyksem statki angielskie i holenderskie (a ich oflagowanie widzimy na obrazie) nie występowały w równoległym, wspólnym ataku. Niemniej, żadna inna batalia sprzymierzonych flot Anglii i Niderlandów z tego okresu nie wchodzi w rachubę.

[648] M. Russel, *Visions of the Sea*..., s. 210–211.

[649] Adam Willaerts: *Flota holenderska w drodze do Indii Wschodnich* (1608, Amsterdams Historisch Museum; 94,5 x 214,5 cm), *Statki w porcie Dordrechtu* (1629, Dordrechts Museum; 185 x 670 cm) oraz *Statki żeglugi handlowej na Mozie przez Den Briel* (1633, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; 175 x 386 cm); Cornelis van Wieringen, *Zdobycie Damietty w 1188 roku* (1621, Haarlem, Frans Halsmuseum; 101 x 230 cm); Abraham de Verwer, *Flota angielska na redzie La Rochelle w 1628 roku* (1637?, Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum; 155 x 387 cm); Simon de Vlieger, *Jacht państwowy „Aemilia" na Mozie przy Rotterdamie* (1642, St. Petersburg, Ermitaż; 161,5 x 257,5 cm); Willem van Diest, *Statki na redzie fortu Rammekens* (1653, Rotterdam, Koninklijke Nedlloyd N.V.; 84,5 x 159 cm); Jeronimus van Diest, *Przejęcie angielskiego statku admiralskiego „The Royal Charles" podczas wyprawy pod Chatham w czerwcu 1667 roku* (Amsterdam, Rijksmuseum; 68 x 103,5 cm); Lieve Verschuier, *Przybycie króla Karola II angielskiego do Rotterdamu 24 maja 1660 roku* (Amsterdam, Rijksmuseum; 124 x 225 cm) oraz *Wyruszenie „Zelandii" i innych fregat pod komendą Abrahama Crijnssena na wyprawę przeciw Anglikom do Indii Zachodnich w 1666 roku* (Wiedeń, Liechtenstein-Museum; 85 x 130 cm); Willem van de Velde Starszy, *Fregata „De Eendracht" i inne statki na redzie* (1668, Rotterdam, Het Maritiem Museum „Prins Hendrik"; 112 x 174 cm); Aernout Smit, *„Utrecht" i inne okręty wojenne na redzie Den Briel (lub Dordrechtu albo Rotterdamu)* (1671, Rotterdam, Kredietbank Nederland V,N.; 86,5 x 112,5 cm); Willem van de Velde Młodszy, *Okręt admiralicji amsterdamskiej „De Gouden Leeuw" na wodach Ij przed*

Amsterdamem (1686, Amsterdams Historisch Museum; 179,5 x 316 cm); Ludolf Backhuysen, *Okręt wojenny „De Vrijheid" i inne statki na redzie Amsterdamu* (ok. 1658–1660, Amsterdam, Koninklijk College Zeemanshoop; 74,5 x 142 cm), *Powrót statku „Hollandia" do Landsdiep w listopadzie 1665 roku* (Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum; 114 x 171 cm), *Flotylla z „De Delfland", flagowym okrętem admirała Michiela Adriaensz.'a de Ruytera, przepływa wzdłuż wybrzeża 18 sierpnia 1665* (1671, Emden, Ostfriesisches Landesmuseum; 126,4 x 163,2 cm) oraz *Wkroczenie księcia Wilhelma III na pokład „De Brille" na Mozie przed portem Rotterdamu* (1689, Amsterdam, Rijksmuseum; 130 x 197 cm); Abraham Storck, *Naumachia na Ij pod Amsterdamem ku czci cara Piotra Wielkiego w 1697 roku* (Wyspy Bahama, kol. pryw.; 76,5 x 97 cm); Jana Claesz. Rietschoof, *Statki na redzie portu w Hoorn* (Hoorn, Westfries Museum; 75,5 x 102,5 cm). Ich przegląd dają m.in. katalogi wystaw: G.S. Keyes, *Mirror of the Empire*... oraz J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*...

[650] H. Terpstra, *Jacob van Neck. Amsterdams admiraal en regent*, Amsterdam 1950, s. 31–73; C.R. Boxer, *Morskie imperium Holandii 1600–1800*, Gdańsk 1980, s. 35–36. Pierwsza ekspedycja miała miejsce w latach 1595–1597. Obie flotylle ekspedycyjne wysłane zostały przez utworzoną w 1594 roku amsterdamską Kompanię Dalekomorską (Compagnie der Verre).

[651] Rama była przemalowywana w dawnych wiekach, lecz zachowano przy tym kształt i treść inskrypcji. Wykazują to badania konserwatorskie Menno Dooijesa z 1990 roku. Zob. *Dawn*..., nr 205. Zob. też: G.S. Keyes, *Cornelis Vroom*..., s. 19, 20, 28; M. Russel, *Visions of the Sea*..., s. 149, 152; P.J.J. van Thiel, C.J. de Bruyn Kops, *Prijst de lijst. De Hollandse schilderlijst in de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1984, s. 22 (przyp. 9); G.S. Keyes, *Mirror of the Empire*..., nr 50.

[652] Jako swoiste, tematyczne pendant do *Powrotu drugiej ekspedycji* pomyślany mógł być podobny w rozmiarach (103,5 x 198,5 cm) obraz Vrooma – *Flotylla z „Mauritiusem" wypływa z Marsdiep na wyprawę do Indii Wschodnich* z Rijksmuseum w Amsterdamie. Choć powstał później, ma bliską tamtemu kompozycję; akcentuje odwrotny kierunek ruchu statków – kierunek wyruszania na otwarte morze, ku widzowi; głównym bohaterem jest w nim znów, tak jak w *Powrocie ekspedycji 1599*, statek „Mauritius", płynący pod flagami Oranii, Republiki i prowincji Holandii.

[653] Pełne omówienie obrazu daje J. Giltaij [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 4 (tam wykaz dotychczasowej lit.).

[654] W dawnych źródłach archiwalnych wśród dzieł zamawianych bądź zakupionych przez władze miejskie wymieniany jest obraz Vrooma, określony: „Ao.1623. De aankomst van Leycester te Vlissingen in 1586. Door H.C. Vroom" (C.J. Gonnet, *Oude Schilderijen in en van de Stad Haarlem*, „Oud Holland" 33, 1915, s. 141), czyli „*Przybycie do Vlissingen hrabiego Leicestera w 1586 roku*, namalowane przez H.C. Vrooma w 1623", tj. w roku datowania obrazu z palatynem Fryderykiem. Pod tym tytułem obraz był opisywany przez Pietera Langendijka w latach 1749–1756, poetę haarlemskiego, zatrudnionego w 1749 roku w funkcji historyka miasta. Langendijk podaje w swym opisie Prinsenhof i jego części zwanej „Pand", że obraz wisiał w „de kamer in zuiden" – izbie od południa. Z tymże tytułem pojawia się on w kolejnych katalogach Frans Halsmuseum od 1862 do 1918 roku. Natomiast przyjazd do Vlissingen sir Roberta Sidneya, hrabiego Leicester, wysłannika Elżbiety I brytyjskiej do Niderlandów, gubernatora Vlissingen od 1598 roku, nie zaznaczył się w ogóle w historycznych źródłach, a zdecydowanie bardziej – jego wyjazd z Middelburga w 1616 roku, czemu towarzyszyły huczne uroczystości. A że nie może chodzić o dwa różne obrazy, to dzieło przedstawia nie entradę Leicestera, lecz wjazd księcia palatyna Fryderyka V, który miał miejsce 29 kwietnia roku 1613; potwierdzają to jeszcze konstrukcyjne typy statków, nie mające jeszcze prawa występować w 1586 roku.

[655] *Der Winterkönig Friedrich V. Der letzte Kurfürst aus der Oberen Pfalz. Amberg – Heidelberg – Prag – Den Haag*, red. P. Wolf, M. Henker, E. Brockhoff, B. Steinherr, S. Lippold, kat. wyst., Stadtmuseum Amberg pod patronatem Haus der Bayerischen Geschichte, München 2003 (tam pełna lit.).

[656] Adam Willaerts przedstawiał *Wyjazd Fryderyka V i Elżbiety Stuart na pokładzie „Prince Royal" z Dover 25 kwietnia 1613* dwukrotnie: w 1622 (Greenwich, National Maritime Museum, 77,5 x 137 cm) i 1623 (Royal Collection, 121,9 x 196,9 cm), a w 1623 roku, znów dwa razy – *Przybycie do Vlissingen 29 kwietnia 1613* (Greenwich, 94 x 155,5 cm; i większa wersja, 123,5 x 236 cm, w domu antykwarycznym Peter Tillou w Londynie). Kolejną wersję sceny sporządził w 1628 roku Cornelis Claesz. van Wieringen (110 x 213 cm, Haarlem, Frans Halsmuseum), nabytą za 160 guldenów przez zarządców haarlemskiego

przytułku Oude Mannenhuis. Zachował się też obraz o tym samym temacie pędzla Abrahama de Verwera (82 x 117 cm, kol. B. de Geus van den Heuvel, Arnhem).

[657] *Dawn*..., s. 98–99, il. 170.

[658] J.H. Kluiver, *Adriaen van de Venne's „Gezicht op de haven van Middelburg", geidentificeert als het vertrek van Robert Sidney in 1616*, „Oud Holland" 109, 1995, s.121–142.

[659] *The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century. Paintings, Sculpture and Decorative Arts*, kat. wyst. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam–Zwolle 2000, s. 40–42, il. 18.

[660] M. Russel, *Visions of the Sea*..., s. 171, 187, przyp. 5.; J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 6.

[661] Niewykluczone też, że widok La Rochelle powstał we Francji, w czasie pobytu tam de Verwera, którego jakiś widok miasta wymieniany jest w Paryżu w 1637 roku. Coś jednak się wydarzyło, że nie został ostatecznie przekazany zleceniodawcy. Wymieniany jest bowiem w testamencie artysty z 18 grudnia 1654 roku. Wycofanie zlecenia mogło być w jakimś stopniu spowodowane właśnie faktem, że gloryfikując działania angielskie, de Verwer zarazem obnażał niechlubną postawę Republiki sprzed 25 lat. Więcej o obrazie i jego interpretacjach patrz: J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 18.

[662] Ibidem, nr 60 (tam wykaz wcześniejszej lit.).

[663] Ibidem, nr 81 (tam wykaz wcześniejszej lit.). Zob. też: M. Russel, *Willem van de Velde de Jonge: Het IJ voor Amsterdam met de Gouden Leeuw*, Bloemendaal 1992.

[664] H. Miedema / van Mander *Leven*, s. 410: „Vroom die in dit Scheep-make heel veerdigh en daeghlijcx beter wort / heeft schier ontallijck veel stucken ghemaeckt / so stranden met Visschen / Visschers / en ander bootskens: welcke dinghen / gelijck het een werck is / dat hem licht spoedt / hem goet voordeel doen."

[665] L.J. Bol, *Die holländische Marinemalerei*..., il. 7.

[666] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 5.

[667] O tej technice patrz: D. Bomford, *Techniques of the early Dutch Landscape Painters*, [w:] Ch. Brown i in., *Dutch Landscape: the early years: Haarlem and Amsterdam 1590–1650*, kat. wyst., National Gallery of Art, London 1986; E.M. Gifford: *A technical investigation of some Dutch 17th-century tonal landscapes*, (AIC – American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Preprints of the 11th Annual Meeting), Baltimore–Washington 1983, s. 39–49; eadem, *Style and technique in Dutch landscape painting in the 1620s*, [w:] *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (sympozjum Universiteit van Leiden – The Getty Conservation Institute, Malibu), red. A. Wallert i in., Santa Monica – Leiden 1995, s. 140–147; eadem, *Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap*, [w:] *Jan van Goyen*, oprac. Ch. Vogelaar i in., kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Leiden–Zwolle 1996, s. 70–79.

[668] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 13.

[669] Np. *Burza morska*, 1633, Wiedeń, Liechtenstein-Museum – zob. J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 15.

[670] Zob. np. P.C. Sutton, *Introduction*, [w:] P.C. Sutton i in., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*..., zwł. s. 34–39.

[671] J.M. Montias, *Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art*, „Art History" 10, 1987, s. 455–466; idem, *The influence of economic factors on style*, „De Zeventiende Eeuw" 6, 1990, s. 49–57; M.J. Bok, *Vraag en aanbood*..., s. 116–117; M. North, *Kunst und Kommerz*..., s. 120–124; idem, *Kunst en handel: culturele betrekkingen tussen Nederland en steden in het zuidelijke Oostzeegebied*, [w:] *A Miracle Mirrored: The Dutch Republic in European Perspective*, red. C.A. Davids, J. Lucassen, Cambridge 1995, s. 286–287.

[672] J.I. Israel, *Adjusting to Hard Times: Dutch art during its period of crisis and reconstructing (c. 1621–c. 1645)*, „Art History" 20, nr 3, Sept. 1997, s. 449–476. Zob. też: idem, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1995, s. 863–881.

[673] Por. J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr kat. 84, 85, 91, 94, 95.

[674] J. Białostocki, *Myśliciele*..., s. 144. W tym kierunku – uznania formuły tonalnej, monochromatycznej za świadomie wybrany modelu retoryczny – idą intencje artykułu Erica J. Sluijtera (*Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer*, [w:] Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., s. 39–59, zwł. s. 45–48) oraz Lawrence'a O. Goeddego (*Naturalism as Convention: subject, style, and artistic self-consciousness in Dutch landscape*, [w:] *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: realism reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge i in. 1997, s. 129–143).

[675] Poniższe informacje o Porcellisie zostały zaczerpnięte z następujących opracowań: J. Walsh, *The Dutch Marine Painters Jan and Julius Porcellis. I: Jan's early career*, oraz *II: Jan's maturity and „de jonge Porcellis"*, „The Burlington Magazine" 116, 1974, s. 653–662 i 744–745; J. Kelch, *Jan Porcellis*, [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 145–146.

[676] O tym obrazie patrz: L.O. Goedde, *Het zeestuk als historie en metafoor*, [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 73–74. Margarite Russel (*Visions of the Sea*..., s. 80–81) widzi w tym ujęciu symbol „ramy świata" obrazowanego mocą sztuki. Jeroen Giltaij (*Inleiding*, [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 14) sugeruje znaczenie wanitatywne w tak silnym wyeksponowaniu daty – symbolu czasu, który szybko przemija.

[677] J. Kelch, *Studien zu Simon de Vlieger*, Berlin 1971; J. Kelch, *Simon de Vlieger*, [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 181–182.

[678] E.J. Sluijter, *Jan van Goyen als marktleider*..., s. 44–45, zob. tamże il. 10, 11, 12 i 37.

[679] Ch. Dumas, *Haagse stadsgezichten 1550–1800. Topografische schilderijen van het Haags Historisch Museum*, Zwolle 1991, s. 509–517.

[680] P. Haverkorn van Rijsewijk, *Simon Jacobsz de Vlieger*, „Oud Holland" 9, 1891, s. 222; por. też: J. Bruyn, *Een onderzoek naar zeventiende-eeuwse schilderijenformaten, vornamelijk in Noord-Nederland*, „Oud Holland" 93, 1979, s. 101 i passim; J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*..., s. 191; J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 181.

[681] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 32.

[682] Ibidem, nr 33.

[683] Ibidem, nr 37.

[684] J. Kelch, *Studien zu Simon de Vlieger*..., s. 11–118, 148–149, nry 5–9.

[685] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr kat. 34.

[686] Poniższe informacje o van Goyenie zaczerpnięte zostały z katalogu wystawy: Chr. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., zwł. z tekstów: S. Giepmans, *Jan van Goyen: een biografisch overzicht*, s. 8–9 oraz E.J. Sluijter, *Jan van Goyen: marktleider*..., s. 39–59. Tam dalsza literatura.

[687] E.J. Sluijter, *Jan van Goyen als marktleider*, s. 45–46.

[688] Poniższe informacje o Janie van de Cappelle zostały zaczerpnięte z: M. Russel, *Jan van de Cappelle*, Leigh-on-Sea 1975; N. MacLaren / Ch. Brown, *The Dutch School*, I, s. 77–78; M. Russel [w:] *Grove's Dictionary of Art*, t. V; J. Kelch, *Jan van de Cappelle*, [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 287–288.

[689] F. Lammertse, *„Watmen met een penne doen can". Over penschilderijen met een maritieme thema*, [w:] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 45–58; zob. też: ibidem, nr kat. 96–110.

[690] E. Sillemans, *Statki w porcie,* sygn i dat. 1649, Rijksmuseum, Amsterdam; W. van de Velde St., *Widok statków na rzece*, sygn. i dat. 1649, Rotterdam, Maritiem Museum „Prins Hendrik".

[691] H.P. Baard, *Willem van de Velde de Oude. Willem van de Velde de Jonge*, Amsterdam 1942 (2. wyd. 1962); M.S. Robinson, *Van de Velde Drawings: a catalogue of drawings in the National Maritime Museum made by the Elder and the Younger Willem van de Velde*, 2 t., Cambridge 1958–1973/1974; M.S. Robinson, R.E.J. Weber, *The Willem van de Velde drawings in the Boymans-van Beuningen Museum* Rotterdam, 3 t., Rotterdam 1979; G. Kaufmann, Th. Werner, *Zeichner der Admiralität: Marine-Zeichnungen und Gemälde von Willem van de Velde dem Älteren und dem Jüngeren*, kat. wyst., Altonaer Museum, Hamburg/Altona, Herford 1981; *The Art of Van de Veldes*, oprac. D. Cordingly i in., kat. wyst., National Maritime Museum, Greenwich, London 1982; M.S. Robinson, *Van de Velde: a catalogue of the paintings of the Elder and the Younger Willem van de Velde*, 2 t., London 1990; J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., s. 45 i n., biogram s. 411–412, nr kat. 97–101.

[692] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 100; W.Th. Kloek, *De trots van Tromp: over het Tromp-ensemble en de waardering voor de penschilderijen van Willem van de Velde de Oude in het Rijksmuseum*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 50, 2002, s. 418–423; idem, *Nogmaals, de trots van Tromp*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 51, 2003, s. 368–371.

[693] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., il. 1.

[694] F. Lammertse, *„Watmen met een penne doen can"*..., s. 45–46.

[695] A. Jensen Adams, *Disciplining the Hand, Disciplining the Heart: Letter-Writing Paintings and Practices in Seventeenth-Century Holland*, [w:] P.C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams i in., *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, kat. wyst., Bruce Museum of Arts and Science, Greenwich (Conn.) – National Gallery of Ireland, Dublin 2003, s. 63–76, zwł. 65–72.

[696] J. Giltaij, J. Kelch, *Lof der zeevaart*..., nr 46.

[697] J. Meyers, *Proust and Vermeer*, „Art International" XVII, 5. May 1973, s. 68–71, 97.

[698] A. Blankert, *Vermeer van Delft*, Utrecht–Antwerpen 1975, nowe wyd. Oxford 1978, wyd. pol. Warszawa 1991, nr kat. 10, s. 185–186; A.K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, New York 1981 (i kolejne edycje, m.in. *Vermeer: The Complete Works*, New York 1988 i 1997, wyd. pol. Warszawa 1991), s. 72; A.K. Wheelock Jr., C.J. Kaldenbach, *Vermeer's „View of Delft" and His Vision of Reality*, „Artibus et historiae" 6, 1982, s. 9–35; A. Blankert i in., *Johannes Vermeer*, kat. wyst., Washington, National Gallery of Art – Den Haag, Mauritshuis, 1995–1996, The Hague–New Haven–London 1995, nr kat. 7; W. Liedtke, *A View of Delft*..., passim; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 24.

[699] Ch. Seymour, *Dark Chamber*...; D. Fink, *Vermeer's Use of the Camera Obscura*...; A.K. Wheelock, *Perspective, Optics and Delft Artists*...; J. Wadum, *Johannes Vermeer and his use of perspective*...; idem, *Contour of Vermeer*...; Ph. Steadman, *Vermeer's Camera*...; Th. Smidt, *Johannes Vermeer: Der Geograph*...

[700] P.C. Sutton, *Pieter de Hooch*..., nr 61 i 24; P.C. Sutton, *Pieter de Hooch 1629–1684*..., kat. wyst., Dulwich Picture Gallery, London – Wadsworth Atheneum, Hartford 1998–1999, nr 11; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 138–140 i nr 27 (z dalszą lit.); M. Hollander, *Public and private life in the art of Pieter de Hooch*, [w:] *Wooncultuur in de Nederlanden*, red. J.L. de Jong, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 51, 2001, s. 272–293.

[701] W. Liedtke, *Vermeer and the Delft School*..., s. 139–140.

[702] *Dawn*..., nr 196.

[703] Ibidem, s. 522, nr 198b.

[704] M. Russel, *Visions of the Sea*..., s. 168, 172; *Dawn*..., nr 200–201; Kersten i in., *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries*..., s. 90; M.C. Plomp, [w:] A.K. Wheelock Jr. i in., *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, kat. wyst., Osaka Municipal Museum, Osaka 2000, nr 3–4; M.C. Plomp, [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 89 i 90 (z pozostałą lit.).

[705] M. C. Plomp [w:] W. Liedtke i in. *Vermeer and the Delft School*..., nr 90.

[706] Ibidem, nr 90, przyp. 4.

[707] Ibidem, nr 90.

[708] E. Haverkamp Begemann, *Segers Etchings*..., s. 53. Zob. też idem, *Hercules Seghers*..., kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1954, nr 8–9; H. Bock i in., *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem 1973, s. 399 (nr 806 B i 808 A).

[709] H.-U. Beck, *Jan van Goyen*..., II, nr 981; Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., nr 37.

[710] Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., s. 17–18, il. 11–12.

[711] Amsterdam, Rijksmuseum; Haga, Mauritshuis; Amsterdam, Rijksmuseum; Zurych, Kunsthaus i in. Zob. J.D. Burke, *Ruisdael and his „Haarlempjes"*, „Quarterly Review of the Montreal Museum of Fine Arts", Summer 1974, s. 2–11; L. Stone-Ferrier, *Views of Haarlem: A Reconsideration of Ruisdael and Rembrandt*, „The Art Bulletin" 67, 1985, 3, s. 417–436. O symbolicznych znaczeniach *haarlempjes* – zob. S. Michalski, *Die emblematische Bedeutung des Bleichen in den „Haarlempjes" des Jacob van Ruisdael*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte" 31, 1992, s. 68–76 (z przeglądem dawniejszych interpretacji).

[712] Rhenen (1636, kol. pryw.), Dordrecht (1642, Los Angeles County Museum), Arnhem (1646, Berlin, Gemäldegalerie i Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof), Nijmegen (1649, Berlin, i 1653, Kolonia, kol. pryw.), Antwerpia (1648, kol. pryw.), Lejda (1650, Lejda, De Lakenhal). Por. Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., nr 19, 35, 40, 46, il. 53, 107.

[713] E. Buijsen i in., *Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst*, kat. wyst., Tokyo Station Gallery – Kasama Nichido Museum – Kumamoto Perfectural Museum of Art – Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Tokyo–Leiden 1991, s. 167–169; E.J. Sluijter, *Jan van Goyen als marktleider*..., przyp. 81.

[714] Ch. Dumas, *Haagse stadsgezichten*..., s. 509–517.

[715] H.-B. Beck, *Jan van Goyen*..., II, nr 333; Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., s. 12, il. 2.

[716] Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., nr 19, il. 81.

[717] G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum* – kompletne reedycje: R.A. Skelton, *Civitates Orbis Terrarum of Braun and Hogenberg*, I–VI, Amsterdam 1965; wyd. faksymilowe w oprac. M. Schefold,

I–VI, Stuttgart 1965–1970. Zob. też: *Deutschland vor drei Jahrhunderten. Seine Städte, Flüsse und Wälder, betrachtet von Willem und Joan Blaeu, Georg Braun, Franz Hogenberg und Joris Hoefnagel*, oparc. C. Broekema, Gütersloh 1971 (2. wyd. 1987).

[718] O tych zależnościach zob.: B. Bakker, *Kaarten, boeken en prenten*, [w:] *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch Cityscape in the 17th Century and Its Sources*, kat. wyst., Amsterdams Historisch Museum – The Art Gallery of Ontario, Toronto, Amsterdam 1977, s. 66–75; W.S. Gibson, *Mirror of the Earth: the world of landscape in sixteenth-century Flemish painting*, Princeton 1989, zwł. rozdz. *The Mirror and Portrait of the Earth*, s. 48–59; N. Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.

[719] G. Braun, F. Hogenberg *Civitates Orbis Terrarum*, III, Kolonia 1587, Av. (cyt. za S. Alpers, *Kunst als Beschreibung*..., s. 269–270).

[720] Wymiary 146 x 38,5 cm.

[721] G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, Maarsen–The Hague 1990, rozdz. 3: *The history, description and praise of Haarlem, 1626–1628*, s. 35–50.

[722] Ibidem, il. 22.

[723] Ibidem, il. 23–24, nr kat. 190 i 185.

[724] Ibidem, il. 25–27, nr kat. 191–193.

[725] Ibidem, il. 35, nr kat. 178.

[726] Ibidem, il. 92–94, nr kat. 91–93.

[727] *Opkomst en bloei*..., s. 104, nr 22.

[728] Por. G. Roosegaarde Bisschop, *De geschilderde maquette in Nederland*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 7, 1956, s. 167–217.

[729] Pierwszy temat – zob. np. medal P. van de Abeele, ok. 1650; drugi: np. tableau Claesa Cornelisz.'a Moeyaerta z dekoracji wjazdu Marii Medycejskiej do Amsterdamu w 1638, znane z ryciny P. Nolpego; obraz Emanuela de Witte, ok. 1640, Amsterdams Historisch Museum. Zob. H. van de Waal, *Drie eeuwen: vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500–1800: een iconologische studie*, 's-Gravenhage 1952, s. 32, tabl. 14.1, 12 i 13.

[730] M. Simon, *Claes Jansz. Visscher*, (dysertacja), Freiburg i. Br. 1958; *„Bewogen tijden". Claes Jansz Visscher: etser en uitgever*, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1959; D. de Vries, *Visscher*, [w:] *Lexikon zur Geschichte der Kartographie*, Wien 1986, s. 862–863; I.H. van Eeghen, *De familie van de plaatsnijder Claes Jansz. Visscher*, „Maandblaad Amstelodamum" 77, 1990, s. 73–82; Ch. Schuckman, *Claes Jansz Visscher to Claes Claesz Visscher II (Nicolaes Visscher II)*, (*Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700 = The New Hollstein* 38–39), Rotterdam 1991; N. Orenstein, H. Leeflang, G. Luijten, Ch. Schuckman, *Print Publishers in the Netherlands 1580–1620*, [w:] *Dawn*..., s.189–194 i passim; W.S. Gibson, *Pleasant Places. The Rustical Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley–Los Angeles–London 2000; T. Michalsky, *Die Natur der Nation. Überlegungen zur „Landschaft" als Ausdruck nationaler Identität*, [w:] *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, red. K. Bußmann, Stuttgart 2004, s. 333–354.

[731] W 1608 roku wydał wzorowaną na rysunku Coninxloo akwafortę *Krajobraz leśny z Tobiaszem i aniołem*, Ch. Schuckman, *The New Hollstein*..., 10.

[732] Ibidem, 110.

[733] Ibidem, 219.

[734] Ibidem, 202–205.

[735] Ibidem, 17, 19.

[736] T. Michalsky, *Die Natur der Nation*...

[737] H.A.M. van der Heijden, *Leo Belgicus. An illustrated and annotated Carto-bibliography*, Alphen aan der Rijn 1990, nr 5.1; idem, *Oude kaarten der Nederlanden 1548–1794*, t. I, Alphen aan der Rijn – Leuven 1998, s. 322, mapa 69; J. Beijerman-Schols i in., *Geschiedenis in beeld*..., s. 96. Mapa datowana jest (błędnie) przez niektórych autorów na inny czas: między 1611 a 1621 lub po 1621. Tu opieram się na datowaniu 1609 przyjętym w: J. Beijerman–Schols i in., *Geschiedenis in beeld*...

[738] H.A.M. van der Heijden, *Leo Belgicus*..., s. 16 nn., nr 5.1 i 5.2.

[739] *Dawn*..., nr 204.

[740] Dwa zachowane egzemplarze: Atlas van Stolk, Amsterdam i Historisch Museum, Rotterdam. Ch. Schuckman, *The New Hollstein*..., s. 72, nr 125, s. 83, nry 144–147; B. van 't Hoff, *Grote stadspanoramas gegraveerd in Amsterdam sedert 1609*, „Jaarboek Amstelodamum" 46, 1955, s. 81–131, zwł. 93–95; G.S. Keyes, *Mirror of Empire*..., nr 101; *Dawn*..., nr 198 (z dalszą literaturą); J. Beijerman-Schols, *Geschiedenis in beeld*..., s. 100–101.

[741] O motywach *de Hollandse maagd* i *de Hollandse tuin* patrz: A. Ziemba, *Nowe Dzieci Izraela*, rozdz. II.3.5: *Alegoryczno-herladyczne motywy ikonografii patriotycznej*, s. 120–124, zwł. s. 121–122.

[742] B. van 't Hoff, *Grote stadspanoramas*..., s. 94.

[743] O. Pächt, *Van Eyck*..., s. 122.

[744] J. de Meyere, *Utrecht op schilderijen. Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988, s. 174–188, il. 5–13.

[745] J. de Meyere, *Utrecht op schilderijen*..., s. 246–249, il. 2.

[746] *Dawn*..., nr 197 (tam pozostała literatura).

[747] J. de Meyere, *Utrecht op schilderijen*..., s. 23, il. 10.

[748] Bartsch 212 i 219.

[749] H. Janse i in., *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, 's-Gravenhage-Bergen op Zoom 1987, s. 166–168; T.J. Hoekstra, *Marcelis Keldermans – „Mr. van de wercken van de starcke Vredenborch t'Utrecht en bouwmeester der vesteijcheden ban de sterckten in Gelderland" ca. 1500?–1557*, [w:] T.J. Hoeckstra i in., *Liber Castellorum*, Zutphen 1981, s. 170–186.

[750] J. de Meyere, *Utrecht op schilderijen*..., s. 115 i 117, il. 2 i 5.

[751] Ibidem, s. 119–122.

[752] Por. J.G. Riphaagen, *Een standbeeld voor Trijn van Leemput*, „Jaarboek Oud-Utrecht" 1977, s. 85–112. G.H. Kurtz, *Kenu Symonsdochter van Haerlem*, Assen 1956.

[753] Hollstein 24, s. 203, nr 8; J. Beijerman-Schols, *Geschiedenis in beeld*..., s. 122–123; M.C. Plomp [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 136.

[754] Miedzioryt i akwaforta; 60,1 x 100,1 cm, z towarzyszącym tekstem: 70 x 125 cm.

[755] 1587–1589, Wiedeń, Albertina, belgijska pryw. kol.; Brema, Kunsthalle. Te widoki malowane gwaszem lub temperą na jedwabiu lub pergaminie, naklejonym na deskę, miały charakter obiektów kolekcjonerskich (T. Holck Colding, *Aspects of Miniature Painting*, Copenhagen 1953, s. 60–69 nazywa ten gatunek *cabinet miniatures*). Zob. *Dawn*..., nr 196.

[756] I. Geismeier, B. Burock, *Miniaturen 16.–19. Jahrhundert. Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1986, s. 52–53.

[757] O przedstawieniach Hagi w formule gloryfikacyjnej – patrz: O. Neuman, *„Aller Steden Pronkjuweel": Den Haag in de 17de eeuw*, [w:] E. Buijsen i in., *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag, 1600–1700*, kat. wyst., Haags Historisch Museum, Den Haag–Zwolle 1998, s. 13–24.

[758] Ch. Dumas, *Haagse stadsgezichten*, s. 604–606; N. Orenstein, *Hendrick Hondius (Duffel 1573 – The Hague 1650) and his buisness of prints*, (dysertacja), New York 1992, s. 282–283, nr 72; *Dawn*..., nr 199.

[759] *Dawn*..., nr 199a.

[760] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 6, il. 6.

[761] J. de Meyere, *Utrecht op schilderijen*..., s. 129–135.

[762] Ibidem, s. 154–157.

[763] G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam*..., s. 57–59, il. 60.

[764] M.C.C. Kersten i in., *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries*..., s. 96; D. Haks, M.Ch. van der Sman i in., *Dutch Society in the Age of Vermeer*, kat. wyst., Haags Historisch Museum, The Hague – Zwolle 1996, s. 44–45; A.K. Wheelock i in., *The Public and the Private in the Age of Vermeer*..., nr 6; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 50.

[765] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 69 (z pozostałą lit.).

[766] Ibidem, s. 374 (nr 69); por. obrazy de Hoocha, ibidem, nr 27, 30, 31, 33, il. 253, 255, oraz [w:] P.C. Sutton, *Pieter de Hooch*... (1980), passim; P.C. Sutton, *Pieter de Hooch*... (1998), passim.

[767] P.C. Sutton i in., *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, kat. wyst.,

– Philadelphia Museum of Art – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem – Royal Academy of Arts, London 1984 (wersja ang.: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*), nr 8.

[768] A. Rüger [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 20 (tam wcześniejsza lit.).

[769] H. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910 (2. wyd., Braunschweig 1979); I. Manke, *Emanuel de Witte 1617–1692*, Amsterdam 1963; L. de Vries, *Gerard Houckgeest*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 20, 1975, s. 25–56; A.K. Wheelock Jr., *Gerard Houckgeest and Emanuel de Witte: architectural painting in Delft around 1650*, „Simiolus" 8, 1975/1976, s. 167–185; A.K. Wheelock, *Perspective, Optics and Delft Artists*...; W. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*...; B. Ruurs, *Saenredam Constructies*...; T.T. Blade, *The paintings of Dirck van Delen*, dysertacja Minneapolis University, Ann Arbor (Mich.) 1983; H. Macandrew i in., *Dutch Church Painters: Saenredam's Great Church at Haarlem in Context*, kat. wyst., National Gallery of Scotland, Edinburgh 1984; C. Scheffer, *Bartholomeus van Bassen*, dysertacja, Rijksuniversiteit Leiden 1985; B. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*...; H.J. Kunst, *Realität und Fiktion in den Bildern von Pieter Saenredam*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" 21, 1986, s. 118–135; B. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*...; G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam*...; J. Giltaij, G. Jansen, *Perspectives: Saenredam*...; A. van Suchtelen, *Bartholomeus van Bassen*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (Neues Thieme-Becker), München–Leipzig 1983 i nn., t. 7, 1993, s. 395–396; H.R. Leppien, K. Müller, Th. Ketelsen, *Holländische Kirchenbilder*, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995; D.H.A.C. Lokin, *The Delft Church Interior*, [w:] M.C.C. Kersten i in., *Delft Masters, Vermeer's Contemparies*..., s. 41–86; W. Liedtke, *Gerard Houckgeest*, [w:] *Dictionary of Art*..., t. 14, s. 795–796; B. Vermet, *Bartholomeus van Bassen*, [w:] *Dictionary of Art*..., t. 3, s. 352–353; Th. Fusenig, *Hendrik van Steenwijcks d. Ä. „Marktplatz" im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte" 36, 1997, s. 55–72; Th. Hensel, *Bilderstürmende Bilder: Hendrick van Steenwijcks des Älteren „Kathedrale von Antwerpen"*, [w:] *Re-Visionen des Politischen*, red. U.M. Schneede, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998, s. 33–56; W. Liedtke, *A View of Delft*..., rozdz. III: *Architectural Painters*, s. 81–142; W. Liedtke, *Painting in Delft from about 1600 to 1650* (rozdz. *Architectural Painting*) oraz *Delft Painting „in Perspective"*, [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 77–83 i 99–129; A. de Groot, G. van Heemstra, L.M. Helmus, M.C. Plomp, red. L.M. Helmus, *Pieter Saenredam, the Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective* / *The Sacred Spaces of Pieter Saenredam*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 2000 / J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.

[770] O Saenredamie patrz: B. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*...; G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam*...; A. de Groot, G. van Heemstra, L. Helmus, M.C. Plomp, *Pieter Saenredam: the Utrecht work*... (tam pełna bibliografia). Zob. też wybór literatury w poprzednim przypisie.

[771] H. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*... (1979), s. 40–47 (Neefs); Th. Hensel, *Bilderstürmende Bilder: Hendrick van Steenwijcks des Älteren „Kathedrale von Antwerpen"*...

[772] W. Liedtke, *From Vredeman de Vries to Dirck van Delen: Sources of Imaginary Architectural Painting*, „Bulletin of Rhode Island School of Design" 57, 1970, s. 14–25.

[773] Zob. rozdz. I.5 i I.6; tam w przyp. 104 pełna bibliografia; zob. zwł. H. Borggreve i in., *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*...

[774] P. Fuhring, *Vredeman de Vries*...

[775] L. Schreiner, *Die Phantasiekirche. Ein Gemälde von Hendrick Aerts*, „Die Weltkunst", April 1980, s. 872–877; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 222.

[776] E. Buijsen, *Haagse schilders in de Gouden Eeuw*..., s. 86–89.

[777] A. van Suchtelen [w:] *Dawn*..., nr 211; W. Liedtke, *A View of Delft*..., s. 82, 86, 97, 152, 153; A. Rüger, [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 6 (z wcześniejszą bibliografią).

[778] W. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*... (1982), s. 22–23, 37.

[779] E.I. Jimkes-Verkade, *De iconologie van het grafmonument van Willem I, prins van Oranje*, [w:] *De stad Delft*..., s. 214–227. Por. też: eadem, *Het Heldengraf*, „Kunstschrift" 3, 1991, s. 32–41.

[780] G. Parker, *The Dutch Revolt*, London 1977, s. 251.

[781] P.C. Hooft, *Alle de gedrukte werken 1611–1738*, red. W. Hellinga, P. Tuynman, t. 5, Amsterdam 1972, XX, s. 908.

[782] E. Neurdenburg, *Hendrick de Keyser, beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam*, Amsterdam 1930; idem, *De zeventiende eeuwsche beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en tijdgenoten*, Amsterdam 1948, s. 26–92.

[783] Podobną sytuację przedstawia obraz z późnej twórczości van Bassena, *Nieuwe Kerk nad Spui w Hadze* w Gemeentemuseum, Haga, z 1639 roku. Zapewne zamówiony przez burmistrzów miasta do dekoracji ratusza, powstał na kilka lat przed tym, zanim kościół, który przedstawia, został ostatecznie ukończony. Był zatem wykonany według projektów lub modelu architektonicznego. Por. Ch. Dumas, *Haagse stadsgezichten*..., nr 1.

[784] W. Liedtke, *A View of Delft*..., s. 86; idem, *Vermeer and the Delft School*, s. 104–105, il. 114.

[785] Idem, *A View of Delft*..., s. 82. S. de Bray, *Architectura moderna, ofte Bouwinge van onsen tyt*, Amsterdam 1631 (wyd. facs.: oprac. E. Taverne, Soest 1971), plansze XXXIX i XL. Rycina przypisywana Cornelisowi Dankertsowi 1622 i powtórzona przez Salomana de Braya 1631 – reprod. [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., il. 328 na s. 538.

[786] H. Kuyper, *Dutch Classicist Architecture*...; K. Ottenheym, *The painters cum architects of Dutch classicism*..., s. 37–48.

[787] S. Muller, *Het Koninghuis te Rhenen*, „Bulletin van het Nederlandschen Oudheidkundigen Bond" N.S. IV, 1911, s. 66–73; H.E. van Gelder, *Iets over Barthold van Bassen, ook als bouwmeester van het koninghuis te Rhenen*, tamże, s. 234–240; D.F. Slothouwer, *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945; Ch. Dumas, *Haagse stadsgezichten*..., nr 42; H. Kuyper, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands: The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, Alphen aan den Rijn 1994, s. 295–301; A. van Suchtelen, *Bartholomeus van Bassen*...; B. Vermet, *Bartholomeus van Bassen*...; K. Ottenheym, *The painters cum architects of Dutch classicism*..., s. 37–39.

[788] W. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*..., s. 28–29, il. 9, pl. III; N. MacLaren / Ch. Brown, *The Dutch School*..., s. 11; W. Liedtke, *A View of Delft*..., s. 95, 97; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 78.

[789] Por. rozdz. III.1.

[790] Por. rozdz. III.1 oraz kat. wyst.: *Der Winterkönig Friedrich V*...

[791] A. Staring, *Een raadselachtige Kamerbeschildering*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 13, 1965, s. 3–13; Ch. White, *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. Pictures in the Royal Collection*, Cambridge 1982, s. 17–18, 63; W. Liedtke, *The Court Style: Architectural Painting in The Hague and London*, [w:] J. Giltaij, G. Janssen, *Perspectives: Saenredam*..., s. 41; W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 80–81.

[792] W. Liedtke [w:] W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 36, s. 294.

[793] Np. *Plac z portykami pałacowymi* 1614, Haga, Mauritshuis – zob. J. Giltaij, G. Jansen, *Perspectives. Saenredam*..., nr 6.

[794] W. Liedtke, *The Court Style: Architectural Painting in The Hague and London*, [w:] J. Giltaij, G. Janssen, *Perspectives: Saenredam*..., s. 30–42. Obrazy van Bassena w tym typie – zob. W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nr 35–36, s. 293–295.

[795] *De stad Delft*..., nr 220.

[796] Patrz: W. Liedtke i in., *Vermeer and the Delft School*..., nry 37, 38, 39 i il. 258, 261.

[797] S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as Foreground*, [w:] P.C. Sutton, *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*..., s. 64–83. Zob. też tegoż, *Landscape and memory*, London 1995.

[798] W.S. Gibson, *Pleasant Places*...

[799] *Małe Pejzaże* przypisywane były samemu Pieterowi Brueglowi, potem Cornelisowi Cortowi, a następnie – Joosowi van Liere. Ta ostatnia atrybucja, wskazana przez Egberta Haverkampa-Begemanna jest bardzo przekonująca (idem [w:] *Pieter Bruegel und seine Welt,* red. O. von Simson, M. Winner, Berlin 1979, s. 17–28).

[800] Van Mander / Miedema *Leven* 1994, t. I, fol. 256v, s. 288.

[801] Th. J. Beening, *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de Renaissance*, Nijmegen 1963. M. Papenbrock, *Landschaften des Exils*..., Köln 2001. Zob. też: M.A. Schenkenveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam–Philadelphia 1991; G. Broom, *Schilderkunst en literatuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht–Antwerpen 1957, passim; P. King, *Dutch Landscape Art and*

Literature in the Seventeenth Century, „Dutch Crossing" 31, 1987, s. 6–9. O tradycji motywu *locus amoenus* – zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze*, (ed. pric. 1948), Kraków 1997, s. 202–206.

[802] L. Strengholt, *De dichter van „Bauw-heers wel-leven": Pieter Jansson Schagen*, Leiden 1977

[803] Miedema / van Mander *Grondt*, passim.

[804] B. Bakker, *„Schilderachtig": discussions of a seventeenth-century term and concept*, „Simiolus" 23, 1995, s. 147–162. O późniejszych znaczeniach pojęcia patrz: C. van Eck, J. van den Eynde, W. van Leeuwen (red.), *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650–1900*, Amsterdam 1994.

[805] C. van Mander, *Książka malarza*, [w:] J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemba, *Teoretycy*..., s. 69.

[806] F. de Hollanda, *Dialogi rzymskie*, [w:] L. Siemieński: *Kartka z dziejów sztuki i poezyi*, Żytomierz 1860, s. 85–171, cyt. za: J. Białostocki, *Teoretycy*..., s. 179.

[807] O wpływie pejzaży niderlandzkich na Wenecję zob.: B. Aikema, B.L. Brown i in., *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venice 1999; G. Bastek, *Wenecja. Na skrzyżowaniu dróg artystycznych w XVI wieku*, [w:] *Transalpinum*..., s. 169–171.

[808] J. Białostocki, *Teoretycy*..., s. 453.

[809] J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemba, *Teoretycy*..., s. 72.

[810] Ibidem, s. 262 (przyp. 19), s. 312.

[811] Miedema / van Mander *Leven*, s. 308–309. B. Bakker, *Schilderachtig*..., s. 150.

[812] Miedema / van Mander *Leven*, fol. 60v; B. Bakker, *Schilderachtig*..., s. 150–151.

[813] Miedema / van Mander *Grondt*, rozdz. 5, v. 62.

[814] Christiaan Schuckman (*Dawn*..., nr 327) datuje ją na lata 1612–1613, my przyjmujemy datowanie Waltera S. Gibsona (op.cit.).

[815] Cornelius Aurelius, *Defensorium gloriae Batavinae*, ok. 1509–1510, wyd. 1586; H. Leeflang, *Het aards paradijs. Het Haarlemse landschap in de 16de en 17de eeuwse literatuur en beeldende kunst*, [w:] *De trots van Haarlem. Promotie van een stad in kunst en historie*, red. K. Levy-van Halm i in., kat. wyst., Frans Halsmuseum – Teylers Museum, Haarlem 1995, s. 116.

[816] L. Guicciardini, *Description de tout le Pays-Bas*, Antwerpia 1567, s. 179–180. Por. H. Leeflang, *Dutch Landscape: The Urban View, Haarlem and Its Environs in Literature and Art. Fifteenth – Seventeenth Century*, [w:] *Het landschap in de Nederlandse kunst, 1500–1850*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 14, 1997, s. 53–115, zwł. s. 57–79.

[817] J.D. Rutgers van der Loeff, *Drie lofdichten op Haarlem*, Haarlem 1911, s. 14; H. Leeflang, *Dutch Landscape*, s. 58, przyp. 22.

[818] E. de Bièvre, *Violence and Virtue: History and Art in the City of Haarlem*, „Art History" 11, 1988, s. 317.

[819] Lowijs Guicciardini, *Verschijvinghe van alle de Nederlanden anderssins ghenoemt Neder-Duytslant*, Amsterdam 1612, wyd. facsimilowe: Amsterdam 1968, s. 201b.

[820] J.D. Rutgers van der Loeff, *Drie lofdichten op Haarlem*..., s. 8–9, 19–38

[821] S. Ampzing, *Beschrijvinge ende Lof der Stadt Haerlem in Hollant*, Amsterdam 1974 [facs. wydania Haarlem 1628], s. 70–94. Por. E. de Bièvre, *Violence and Virtue*..., s. 308–312; H. Leeflang, *Het aards paradijs*..., s. 120–122.

[822] E.K. Grootes, *Het Liedboekje van „Haerlem Soetendal"*, [w:] idem, *Haarlemse Helicon. Literatuur en toneel te Haarlem voor 1800*, Hilversum 1993, s. 102–105; H. Leeflang, *Het landschap in boek en prent. Perceptie en interpretatie van vroeg-zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapsprenten*, [w:] B. Bakker, H. Leeflang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, kat. wyst., Rembrandthuis, Amsterdam, Zwolle 1993, s. 32; H. Leeflang, *Het aards paradijs* 1995, s. 120; H. Leeflang, *Dutch Landscape*..., s. 89–91; Gibson, *Pleasant Places*, s. 95.

[823] J. de Parival, *Les delices de la Hollande*, wyd. Amsterdam 1697, s. 93. Peter Mundy: *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608–1667*, wyd. R. Carnac Temple, t. 4, London 1925, s. 65.

[824] S. Ampzing, *Beschrijvinge*..., s. 71–76.

[825] J. de Parival, *Les delices de la Hollande*, s. 93; K. van Mander, *Den Nederduytsche Helicon*, Haarlem 1610, s. 7.

[826] J. Locke cyt. [w:] C.D. van Strien, *British Travellers in Holland during the Stuart Period*, (British Studies in Intellectual History 42), Leiden–New York–Cologne 1993.

[827] L. Stone-Ferrier, *Views of Haarlem* 1985; L. Stone-Ferrier, *Images of textiles: the weave of seventeenth-century Dutch art and society*, Ann Arbor 1985.

[828] *Dawn*..., nr 335; W.S. Gibson, *Pleasant Places* 2000, s. 101–103.

[829] *Dawn*..., nr 342; W.S. Gibson, *Pleasant Places* 2000, s.104.

[830] *Dawn*..., nr 331 i 330.

[831] O ikonografii tej legendy patrz: A. Ziemba, *Nowe Dzieci Izraela*..., s. 109–111 (z dalszą lit.).

[832] G. Camillo Delminio, *L'Idea del Teatro*, Firenze 1550; G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590 (wyd. z komentarzem naukowym: R. Klein, Firenze 1974) – por. F. Yates, *The Art of Memory*, Harmondsworth 1969, po pol. *Sztuka pamięci*, Warszawa 1977.

[833] H.U. Beck, *Jan van Goyen*..., II, nr 333; E.J. Sluiter, *Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling*, „Leidsschrift" 6, 1990, nr 3, s. 5–39; Ch. Vogelaar, *Inleiding* [w:] Ch. Vogelaar, *Jan van Goyen*..., s. 12 (tam wcześniejsza lit.); Vogelaar (s. 12 i kat. nr 46) podaje też inne przykładny podobnych „manipulacji topograficznych" w twórczości van Goyena.

[834] Miejsce przechowywania nieznane; repr. [w:] J. de Meyere, *Utrecht op schilderijen*..., s. 256, il. 4.

[835] M. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert*..., s. 57–63, nr 4; J.A. Spicer, L. Federle Orr, *Masters of Light*..., nr 46.

[836] Wśród patronów i odbiorców wczesnych dzieł Bloemaerta byli sam cesarz Rudolf II i dyplomata jego dworu, hr. Simon zur Sippe (M. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert*..., s. 63 i passim).

[837] P. Huys Janssen, *Jan van Bijlert (1597/98–1671), schilder in Utrecht*, dysertacja Rijksuniversiteit, Utrecht 1994, s. 60–61, nr 177; J.A. Spicer, L. Federle Orr, *Masters of Light*..., nr 32 (tam dalsza lit.).

[838] M.J. Bok, *Vijfendertig Utrechtse kunstenaars en hun werk voor het Sint Jobs Gasthuis, 1622–1642*, dysertacja Rijksuniversiteit Utrecht 1984, s. 38.

Bibliografia

(Jest to wykaz pozycji wykorzystanych w niniejszej pracy, przytaczanych w przypisach, z wyjątkiem opracowań o marginalnym dla tematu książki znaczeniu. Kolejność pozycji tego samego autora jest chronologiczna, według dat wydania. Prace zbiorowe i katalogi wystaw, których tytuł zaczyna się od imienia i nazwiska artysty, umieszczone są pod literą rozpoczynającą jego nazwisko. Wykaz opracowań obejmuje katalogi wystaw, podane według nazwisk autorów lub tytułów, niezależnie od odrębnego zestawienia wystaw wedle miast, w których się odbyły.)

Źródła

(Autorzy tekstów źródłowych podani zostali z pełnym zapisem imion, zaś autorzy współczesnych antologii i opracowań tych tekstów – z inicjałami imion.)

Alberti Leon Battista, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

Aldrich K., Fehl Ph., Fehl R., *The literature of classical art: Franciscus Junius*, (I) *The Painting of the Ancients*, (II) *A Lexicon of Artists and their Works*, Berkeley 1991.

Ampzing Samuel, *Beschrijvinge ende Lof der Stadt Haerlem in Hollant*, Amsterdam 1974 (reprint wydania Haarlem 1628).

Armenini Giovanni Battista, *De' veri precetti della Pittura*, oprac. M. Gorreri, Torino 1988.

Baldinucci Filippo, *Notizie de' professori del disegno*, (Firenze 1681), [w:] *Opere*, t. 10, Milano 1812.

Bembo Pietro, *Prose della volgar lingua* (1513) i *De imitazione* (ok. 1513) [w:] *Prosatori latini del Quattrocento*, red. E. Garin, (Classici italiani, 13), Milano-Napoli 1952, s. 903–905

Białostocki J., *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, Warszawa 1978.

Białostocki J., *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1985.

Białostocki J., Poprzęcka M., Ziemba A., *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, Warszawa 1994.

Braun Georg, Hogenberg Frans, *Civitates Orbis Terrarum*, wyd. facs., oprac. M. Schefold, I–VI, Stuttgart 1965–1970.

Bray Salomon de, *Architectura moderna, ofte Bouwinge van onsen tyt*, Amsterdam 1631 (reprint: Soest 1971).

Bredius A., *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, t. 1–8, Haag 1915–1922.

Brom G., Langeraad L.A. van, *Diarium van Arend van Buchell*, Amsterdam 1907.

Campen J.W.C. van, *Aernout van Buchell: Notae Quotidianae*, Utrecht 1940.

Cellini Benvenuto, *Sopra l'arte del disegno*, [w:] P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli 1971–1977.

Deutschland vor drei Jahrhunderten. Seine Städte, Flüsse und Wälder, betrachtet von Willem und Joan Blaeu, Georg Braun, Franz Hogenberg und Joris Hoefnagel, oprac. C. Broekema, Gütersloh 1971 (2. wyd. 1987).

Filarete's Treatise on Architecture, tłum. i oprac. J.R. Spencer, New Haven–London 1965.

Filostrat Starszy, *Obrazy*, tłum. i oprac. R. Popowski, Warszawa 2004.

Gerard-Powell V., *Karel van Mander: Le livre des peintres: vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, t. I–II, Paris 2001.

Grotius Hugo, *De Rebus Belgicis. Nederlandtsche Jaerboecken en historien*, Amsterdam 1681.

Guicciardini Ludovico, *Description de tout les Pays-Bas*, Anvers 1567.

Guicciardini Ludovico, *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa 1567.

Guicciardini Lowijs, *Verschijvinghe van alle de Nederlanden anderssins ghenoemt Neder–Duytslant*, (Amsterdam 1612), reprint: Amsterdam 1968.

Holanda Francisco de, *Dialoghi di Roma*, oprac. R. Biscetti, Roma 1993.

Holanda Francisco de – zob. też: d'Olanda Francisco, *I trattati d'arte*

Hooft Pieter Cornelisz., *Neederlandsche Histooriën*, Amsterdam 1642 (P.C. Hooft, *Nederlandse historiën in het kort*, wybór i oprac. M. Nijhoff, Amsterdam–Brussel 1978).

Hooft Pieter Cornelisz., *Alle de gedrukte werken 1611–1738*, red. W. Hellinga, P. Tuynman, t. 5, Amsterdam 1972.

Hoogewerff G.J., Regteren Altena I.Q. van, *Arend* van Buchell. „*Res Pictoriae*": *aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarium, Res Pictoriae, Notae quotidianae, en Descriptio urbis Ultrajectinae (1638–1639)*, Den Haag 1928.

Hoogstraten Samuel van, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678, reprint: Utrecht 1969.

Houbraken Arnold, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen,* (Amsterdam 1718–1721), 2. wyd., Amsterdam's–Gravenhage 1753.

Arnold Houbrakens „Grosse Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen", oprac. A. Wurzbach, Wien 1880.

C. Huygens / C.L. Heesakkers = Heesakkers C.L., *Constantijn Huygens. Mijn jeugd*, Amsterdam 1987.

C. Huygens / A.H. Kan = Kan A.H., *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, (Rotterdam 1946), 2. wyd. Rotterdam 1971.

Jones H.L., *The Geography of Strabo*, tłum. z komentarzem kryt., I–VI, London–Cambridge 1960.

Leclerc J., *Geschiedenissen der Vereenigde Nederlanden*, Amsterdam 1730.

Lomazzo Gian Paolo, *Idea del Tempio della Pittura*, Mediolan 1590.

Mambro Santos R. de, *Karel van Mander: Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Sant'Oreste (Roma) 2000.

Mancini Giulio, *Considerazione sulla pittura*, oprac. A. Marucchi, Roma 1956.

Mander Karel van, *Den grondt der edel vry schilder-konst*, [w:] idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604 – zob.: H. Miedema / van Mander *Grondt*.

Mander Karel van, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders...*, Alkmaar 1604, [w:] idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604 – zob.: H. Miedema / van Mander *Leven*.

Mander Karel van, *Het leven der oude antijcke doorluchtige schilders*, Alkmaar 1603, [w:] idem, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

Mander Karel van, *Het Schilder-Boeck waerin voor eerst de leerlustighe Ieught den grondt der Edel Vry Schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen. Daernae in dry deelen t'leven der Vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figuren. Alles dienstich en nut den schilders Constbeminders en dichters oock allen staten van menschen*, Haarlem 1604.

Mander Karel van, *Den Nederduytsche Helicon*, Haarlem 1610.

H. Miedema / van Mander *Grondt* = Miedema H., *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilder-konst*, t. I–II, Utrecht 1973.

Miedema H., *Karel van Mander: Het leven der oude antijcke doorluchtige schilders*, Amsterdam 1977.

H. Miedema / van Mander *Leven* = Miedema H., *Karel van Mander: the lives of the illustrious Netherlandish and German painters from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604), preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from second edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, t. I–VI, Doornspijk 1994–1999.

Mundy Peter: *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608–1667*, oprac. R. Carnac Temple, London 1925.

d'Olanda Francisco: *I trattati d'arte*, oprac. G. Modroni, Livorno 2003.

Orlers Jan Jansz., *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Lejda 1641.

Parival Jean de, *Les delices de la Hollande*, (Amsterdam 1651), 3. wyd., Amsterdam 1697.

Pepys Samuel, *The Diary*, red. R. Latham, W. Mattews, 9 t., b.m. 1970–1983.

Pepys Samuel: *Dziennik Samuela Pepysa*, wybór, tłum. i przypisy M. Dąbrowska, Warszawa 1978.

Piles Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.

Piles Roger de, *Anecdotes des Beaux-Arts*, Paris 1779.

Poussin Nicolas, *Correspondance*, red. C. Jouanny, Paris 1911.

Rutgers van der Loeff J.D., *Drie lofdichten op Haarlem*, Haarlem 1911.

Skelton R.A., *Civitates Orbis Terrarum of Braun and Hogenberg*, I–VI, Amsterdam 1965.

Tradenius Dirck, *Tyd-Zifter, dat is kort bericht of onderwijs van de onderscheidinge en afdeelinge des tydts*, Amsterdam 1662.

Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, oprac. R. Bettarini, P. Barocchi, I–VI, Firenze 1966 i n.

Vasari Giorgio, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. i komentarz K. Estreicher, Warszawa–Kraków 1985–1990.

Veldhuijzen Sv.E., *David Beck: „Spiegel van mijn leven": Een Haags dagboek uit 1624*, Hilversum 1993.

Ważbiński Z., *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław i in. 1975.

Zuccari Federico, *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, Torino 1607.

Opracowania

Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaars-portretten uit de 17de – 20ste eeuw, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1986.

Het aards paradijs. Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw, kat. wyst., Koninklijk Maatschappij voor Dierenkunde van Antwerpen, Antwerpen 1982.

Acton D., *Hendrik Goltzius and Rudolfine Mannerism in the graphic arts*, dysertacja, Ann Arbor 1995.

Adriani G., *Anton van Dyck. Italienisches Skizzenbuch*, Wien 1965.

Pieter Aertsen, red. G.Th.M. Lemmes, W.Th. Kloek, („Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 40, 1989), Amsterdam–The Hague 1990.

Aikema B., Brown B.L. i in., *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venice 1999.

Ainsworth M.W., Martens M.P.J., *Petrus Christus: Renaissance Master in Bruges*, New York 1994.

Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Painting of the Seventeenth Century*, Chicago University Press 1983; wyd. niem.: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

Ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity, red. E.K. Gazda, Ann Arbor 2002.

Anzelewsky F., *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, (1971), 2. wyd., Berlin 1991.

Arasse D., *Les miroirs de la peinture. L'Imitation – aliénation ou source de liberté?*, [w:] *Rencontres de l'École du Louvre, Septembre 1984*, Paris 1985, s. 81–82.

Arasse D., *Le Detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992.

Argan G.C., *La „retorica" e l'arte barocca*, [w:] *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, red. E. Castelli, Roma 1955, s. 9–14.

The Art of Van de Veldes, oprac. D. Cordingly i in., kat. wyst., National Maritime Museum, Greenwich, London 1982.

Asemissen H.U., *Ästhetische Ambivalenz: Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, (Schriften der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft), Kassel 1989.

Asemissen H.U., Schweikhart G., *Malerei als Thema der Malerei*, (Acta Humaniora), Berlin 1994.

As-Vijvers A.M.W., *More than Marginal Meaning? The interpretation of Ghent–Bruges border decoration*, „Oud Holland" 116, 2003, s. 10 nn.

Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od drugiej połowy XV do końca XVIII wieku, red. T. Grzybkowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku 1997.

Aurenhammer H.H., *Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts: Künstlerbiographik als Literatur. Zu Karel van Manders „Schilder-boeck"*, „Frühneuzeit-Info" 6, 1995, nr 1, s. 105–115.

Baard H.P., *Willem van de Velde de Oude. Willem van de Velde de Jonge*, (Amsterdam 1942), 2. wyd., Amsterdam 1962.

Baer R., *The paintings of Gerrit Dou (1613–1675)*, dysertacja, New York University 1990.

Baer R. i in., *Gerrit Dou 1613–1675: Master Painter in the Age of Rembrandt*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – Dulwich Picture Gallery – Mauritshuis, The Hague (2000), New Haven–London 2000.

Baker Ch., Henry T., *The National Gallery: complete illustrated catalogue*, London 1995

Bakker B., *Kaarten, boeken en prenten*, [w:] *Opkomst en bloei...*, s. 66–75.

Bakker B., *„Schilderachtig": discussions of a seventeenth-century term and concept*, „Simiolus" 23, 1995, s. 147–162.

Bakker B., Leeflang H., *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, kat. wyst., Rembrandthuis, Amsterdam (1993), Zwolle 1993.

Baldassari F., *Cristoforo Munari*, Milano 1998.

Baldassari F., *Cristoforo Munari 1667–1720. Un maestro della natura morta*, kat. wyst., Palazzo Magnani, Parma 1999.

Ballegeer J.P., *Hans en Paul Vredeman de Vries*, dysertacja, Rijksuniversiteit Gent 1965/1966.

Bao Y., *The concept of the relationship between painting and poetry*, Lewiston 1999.

Barocchi P., *Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur: Benedetto Varchi und Vincenzio Borghini*, [w:] *Ars et scriptura: Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, red. H. Baader i in., Berlin 2001, s. 93–106.

Barthelmess K., Münzing J., *Monstrum Horrendum. Wale und Waldarstellungen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts und ihr motivkundiger Einfluss*, I–III, Hamburg–Bremerhaven 1991.

Bartsch A., *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Wien 1797.

Bastelaer R. van, *Les estampes de Pieter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles 1908.

Bastian K., *Georg Hinz und sein Stillebenwerk*, Hamburg 1984.

Bätschamnn O., *Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*, [w:] *Pygmalion. Die Geschichte eines Mythos in der abendländischen Kultur*, red. M. Mayer i G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997, s. 325–370.

Bätschmann O., Griener P., *Hans Holbein*, Köln 1997.

Battisti A. i in., *Andrea Pozzo*, Roma 1996.

Battisti E., *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento*, „Commentari" VII, 1956, s. 86–104 i 249–262.

Bauch K., *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Beudeutung seines Frühstils*, Berlin 1960.

Baudrillard J., *The Trompe-l'oeil*, [w:] *Calligram. Essays in New Art History from France*, red. N. Bryson, Cambridge 1988, s. 53–62.

Baudrillard J., *Die ästhetische Illusion / The aesthetic illusion*, „Parkett" 37, 1993, s. 10–15.

Baudrillard J., *De la séduction*, Paris 1993.

Bauer R., *Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, kat. wyst., Schloß Halbturn 1976.

Bauer R., *Die Tapisserienfolge mit der Darstellung des Feldzuges Kaiser Karls V. nach Tunis. Die Schlacht von Goleta*, [w:] *Zu Gast in der Kunstkammer*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1991.

Baxandall M., *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford 1971.

Beaujean D., *Bilder in Bildern: Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001.

Beck H.-U., *Jan van Goyen 1596–1656*, I–II, Amsterdam 1972–1973 (Ergänzungsband: Doornspijk 1987)

Bedrogen ogen: geschilderde illusies van Cornelius Gijsbrechts / The eye deceived: trompe-l'oeil paintings by Cornelius Gijsbrechts, kat. wyst., Mauritshuis, Den Haag / The Hague 2004.

Beening Th. J., *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de Renaissance*, Nijmegen 1963.

Belting H., *Giovanni Bellini „Pietà". Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a. M. 1985, s. 43–44.

Belting H., *Mémoire et portrait: faced et interface du premier sujet „moderne"*, [w:] *Le texte de l'oeuvre d'art*, (kolokwium Université de Strasbourg), red. R. Recht, Strasbourg 1998, s. 171–182.

Bencard M., Hein J., Gundestrup B., Drees J., *Die Gottorfer Kunstkammer. Gottorf im Glanz des Barock*, Schleswig 1997.

Benesch O., *The drawings of Rembrandt*, 6 t., (London 1954–1957), nowe, zaktualizowane wyd.: red. E. Benesch, London–New York 1973.

Benesz H., *Natura morta – natura viva. Na tropie żyjących stworzeń w kwiatowej martwej naturze XVI I początku XVII wieku: przełomowa rola Ludgera tom Ringa*, [w:] *Spór o genezę martwej natury...*, s. 111–124.

Berger Jr., H. , *Fiction of the Pose: Rembrandt against the Italian Renaissance*, Stanford 2001.

Berger Hochstrasser J., *Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-century „Bancketje"*, [w:] Chong A., Kloek W., *Still-Life...*, s. 73–85.

Bergström I., *Ludger Tom Ring the Younger as a Painter of Birds and Beasts*, „Tableau", 9, 1987, s. 70–73.

Bergström I., Wheelock Jr. A.K., *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – Museum of Fine Arts Boston 1989.

Berlowicz B., Due B. i in., *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644–2002 / Albert Eckhout returns to Brazil, 1644–2002, Nationalmuseet, Copenhagen*, kat. wyst., Instituto Ricardo Brennand, Recife – Conjunto Cultural, Brasilia – Pinacoteca do Estado, São Paulo – Paço Imperial, Rio de Janeiro 2002–2003.

Besançon A., *The forbidden image: an intellectual history of iconoclasm*, Chicago 2000.

Betts R., *Titian's Portrait of Filippo Archinto in the Johnson Collection*, „The Art Bulletin" 49, 1967, s. 58–61.

Bevers H., Schatborn P., Welzel B. i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, kat. wyst., Gemäldegalerie Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London 1991–1992.

„Bewogen tijden". Claes Jansz Visscher: etser en uitgever, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1959.

Białostocki J., *Barok: styl, epoka, postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki" XX, 1958, s. 12–36 (potem liczne wydania obcojęzyczne); przedruk [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, 2. wyd., Warszawa 1976, s. 220–248.

Białostocki J., *Rembrandt's Terminus*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch" 28, 1966, s. 49–60.

Białostocki J., *Czy istniała barokowa teoria sztuki?*, [w:] *Wiek XVII, Barok, Kontrreformacja*, Wrocław 1970, s. 201–228.

Białostocki J., *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, 2. wyd., Warszawa 1976, s. 177–189.

Białostocki J., *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 86–102.

Białostocki J., *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 315–326.

Białostocki J., *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 47, 1984, s. 421–438 (po ang.: *Mere Imitation of Natur or Symbolic Image of the World? Problems in the Interpretation of Dutch Painting of the Seventeenth Century*, [w:] idem, *The Message of Images: Studies in History of Art*, Vienna 1988, s. 166–180, 271–273).

Białostocki J., *Lievens i Rembrandt*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki, cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 137–140.

Białostocki J., Klessmann R. i in., *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, kat. wyst. Herzog Anton Ulrich–Museum, Braunschweig – Centraal Museum Utrecht – Wallraf--Richartz-Museum, Köln – Alte Pinakothek, München 1989–1990.

Biesboer P., *Cornelis Vroom of Haarlem 1598–1661*, dysertacja, Brywn Mawr College 1972.

Bièvre E. de, *Violence and Virtue: History and Art in the City of Haarlem*, „Art History" 11, 1988.

Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, red. M. Warnke, B. Scribner, (Wolfenbüttler Forschungen), Wiesbaden 1990.

Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?, (kongres i wystawa: Musée de l'Oeuvre de Notre Dame,

Strasbourg – Bernisches Historisches Museum, Bern 2000–2001), red. C. Dupeux, P. Jezler i in., Zürich–München 2000.

Bisanz-Prakken M. i in., *Rembrandt*, kat. wyst., Graphische Sammlung Albertina, Wien–Wolfratshausen 2004.

Bjerre H., *„Titanernes fald"*, „Kunstmuseets Årsskrift" 69, 1991, s. 70–81.

Blaauwen A.J. den, *Dutch zilver 1580–1820*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – The Toledo Museum of Art – Museum of Fine Arts, Boston 1979–1980.

Blade T. T., *The paintings of Dirck van Delen*, dysertacja Minneapolis University, Ann Arbor 1983.

Blankert A., *Rembrandt, Zeuxis, and Ideal Beauty*, [w:] *Album amicorum J.G. van Gelder*, red. J. Bruyn i in., Den Haag 1973, s. 32–39.

Blankert A., *Vermeer van Delft*, (Utrecht–Antwerpen 1975, wyd. ang. Oxford 1978), wyd. pol. Warszawa 1991.

Blankert A., *Ferdinand Bol. A pupil of Rembrandt*, Doornspijk 1982.

Blankert A., *Classicism in Dutch history painting*, [w:] Blankert A. i in., *Dutch Classicism...*, s. 26–27.

Blankert A., Broos B., Wetering E. van de, Jansen G., Watering W. van de, *The Impact of A Genius: Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century*, kat. wyst., K.&V. Waterman b.V., Amsterdam 1983.

Blankert A. i in., *Johannes Vermeer*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington–Den Haag, Mauritshuis (1995–1996), The Hague–New Haven–London 1995.

Blankert A. i in., *Rembrandt: A Genius and His Impact*, kat. wyst., The National Gallery of Victoria, Melbourne – The National Gallery of Australia, Canberra 1997–1998.

Blankert A. i in., *Dutch Classicim in seventeenth-century painting*, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam – Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1999–2000, Rotterdam 1999.

Blom F.R.E., Bruin H.G. , Ottenheym K.A., *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*, Zutphen 1999.

Bode W. von, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1906.

Bode W. von, *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen*, Leipzig 1917.

Bock H. i in., *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin–Dahlem 1973.

Bock H. i in., *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1986.

Bogen S., *Die Schauöffnung als semiotische Schwelle. Ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi*, [w:] *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, red. Ch. Kruse, Tübingen 1999, s. 53–72.

Böhn A., *Vollendende Mimesis: Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis*, Berlin 1992.

Bok M.J., *Art-Lovers and their Paintings: Van Mander's Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands*, [w:] *Dawn...*, s. 136–166.

Bok M.J., *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580–1700*, Utrecht 1994.

Bok M.J., *Society, Culture, and Collecting in Seventeenth-Century Delft*, [w:] Liedtke W. i in., *Vermeer and the Delft School...*, s. 197–210.

Bol L.J., *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1973.

Bol L.J., *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den groen Meistern. Landschaft und Stilleben*, (Braunschweig 1969), 2. wyd. München 1982.

Bomford D., *Techniques of the early Dutch Landscape Painters*, [w:] Brown Ch. i in., *Dutch Landscape: the early years*.

Bomford D., *Perspective, Anamorphosis, and Illusion: Seventeenth-Century Dutch Peep-Shows*, [w:] *Vermeer Studies...*, s. 124–135.

Bonafoux P., *Les Peintres et l'Autoportrait*, Paris–Genève 1984.

Bonnier H., *L'Univers d'Hercules Seghers*, Paris 1986.

Boogaert B. van den, Broos B., Gelder R. van, Veen J. van der, *Rembrandt's Treasures*, kat. wyst., Rijksmuseum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1999.

Boon K.G., Verbeek J. , *Grafiek van Hercules Seghers*, kat. wyst., Rijksprentenkabinet, Amsterdam 1967.

Borchert T.-H. i in., *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden. 1430–1530*, kat. wyst., Groeningemuseum, Brügge (2002), Stuttgart 2002.

Borggreve H., Fusenig Th., Uppenkamp B., *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, kat. wyst., Weserrenaissance–Museum Schloß Brake, Lemgo – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (2002–2003), München 2002 (po niderl.: *Tussen Stadspaleizen en Luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de renaissance*, Gent–Amsterdam 2002).

Borowski A., *Pojęcie i problem „Renesansu północnego": przyczynek do geografii historycznoliterackiej humanizmu renesansowego północnego*, Kraków 1987.

Borowski A., *The „Northern humanism" and Renaissance Idea of Europe* [w:] *Terra marique. The cultural intercourse between the European center and periphery in modern time*, red. J. Kieniewicz, Warszawa 2001.

Borowski A., *Renesans – humanizm – reformacja* [w:] *Spotkania nie tylko literackie*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 2001.

Borowski A., *„Lotne słonie" i „świata konie", czyli o granicach wyobraźni „czytelnika barokowego"* [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ocieczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki, B. Mazurkowa, Katowice 2002.

Borowski A., *Renesans*, Kraków 2002.

Börsch-Supan H., *Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald*, Berlin 1964.

Börsch-Supan H., *Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser*, Berlin 1980.

Boström H.-O., *Det underbara skåpet: Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskåp*, Uppsala 2001.

Boström K., *De oorspronkelijke bestemming van C. Fabritius' Puttertje*, „Oud Holland" 65, 1950, s. 81–83.

Bowen B., *„Nothing" in French Renaissance Literature*, „Kentucky Foreign Language Quarterly" 19a, 1972.

Boxer C.R., *Morskie imperium Holandii 1600–1800*, Gdańsk 1980.

Braman Buchan M., *The Paintings of Pieter Aertsen*, (dysertacja New York University 1975), Ann Arbor 1981.

Brandt A., *Hendrick Goltzius' „beste en besonderste antijcken": een onderzoek naar de tekeningen van klassieke beelden en het vermeende prentenprojekt van Hendrick Goltzius*, dysertacja, Utrecht 1996.

Brassat W., *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.

Brauksiepe B., *Von A = Alsloot bis Z = Zapponi: das künstlerische Erbe des Gillis van Coninxloo; eine Spurensuche*, [w:] *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf...*, s. 114–131.

Braun M., *Cornelius Norbertus Gijsbrechts und Franciscus Gijsbrechts*, dysertacja, Freie Universität Berlin 1994

Braun M., *Trompe-l'oeil – Ehre und Ansehen durch Betrug*, [w:] *Georg Hinz. Das Kunstkammerregal*, s. 35–41.

Bredekamp H., *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.

Bredekamp H., *Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens: drei Fälle*, [w:] *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, (kongres Frankfurt n.M. 2.–5.11.2000), red. A. Nova, A. Schreurs, Köln 2003, s. 337–348.

Bredius A., *Johannes Torrentius, schilder, 1598–1644*, Den Haag 1909.

Bredius A., *Bijdragen tot de levensgeschiedenis van Hendrick Goltzius*, „Oud Holland" XXXII, 1914, s. 137–138.

Brenninkmeyer-de Rooij B., *Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch*, „Oud Holland" 96, 1982, s. 133–191.

Briels J.G.C.A., *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572–1630*, dysertacja, b.m. 1976.

Briels J.G.C.A., *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw, 1585–1630*, Haarlem 1987.

Brière-Misme C., *Un petit maître hollandaise: Cornelis Bisschop (1630–1674)*, „Oud Holland" 65, 1950, s. 24–39.

Brink Goldsmith J. ten, Huys Janssen P., Kersten M.C.C., Montias J.M., Plomp M.C., Ufford A.Q. van, *Leonaert Bramer 1596–1674: Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft, Delft–Zwolle 1994.

Broom G., *Schilderkunst en literatuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht–Antwerpen 1957.

Broos B.P.J., *The „O" of Rembrandt*, „Simiolus" 4, 1971, s. 150–184.

Broos B., *Great Dutch Paintings from America*, The Hague 1990.

Brown Ch., *Second Sight. Titian „Portrait of a man", and Rembrandt „Self-portrait at the age of 34"*, (The National Gallery), London 1980.

Brown Ch., *Carel Fabritius*, Oxford 1981.

Bown Ch., *Rembrandt's Girl at a window*, (Dulwich Picture Gallery), London 1993.

Brown Ch., *The strenge case of Jan Torrentius: Art, sex, and heresy in seventeenth-century Haarlem*, [w:], *Rembrandt, Rubens, and the Art of their Time: Recent Perspectives*, red. R. Fleischer, S. Scott, University Park, Pennsylvania, 1997, s. 225–233.

Brown Ch. i in., *Dutch Landscape: the early years: Haarlem and Amsterdam 1590–1650*, kat. wyst., National Gallery of Art, London 1986.

Brown Ch., Bomford D., Plesters J., Mills J., *Samuel van Hoogstraten: Perspective and Painting*, „The National Gallery Technical Bulletin" 11, 1987, s. 60–85.

Brown Ch., Kelch J., Thiel P.J.J. van i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, kat. wyst., Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London 1991–1992.

Pieter Bruegel und seine Welt, red. O. von Simson, M. Winner, Berlin 1979.

Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposions, Herzog Anton Ulrich–Museum, Braunschweig, red. R. Klessmann, Braunschweig 1987.

Brusati C., *Stilled lives: self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life painting*, „Simiolus" 20, 1990/1991, nr 2–3, s. 168–182.

Brusati C., *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraeten*, Chicago–London 1995.

Brusati C., *Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life*, [w:] *Looking at Dutch Art: Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge–New York 1997.

Brusati C., *Capitalizing on the Counterfeit: Trompe-l'oeil Negotiations*, [w:] Chong A., Kloek W., *Still-Life...*, s. 59–69.

Brusati C., *Honorable Deceptions and Dubious Distinctions: Self-Imagery in Trompe-l'oeil*, [w:] Koester O., *Illusions...*, s. 50–73.

Bruyn J., *Een onderzoek naar zeventiende-eeuwse schilderijenformaten, vornamelijk in Noord-Nederland*, „Oud Holland" 93, 1979.

Bruyn J., *Wat bedoelde Rembrandt in zijn derde brief aan Constantijn Huygens over diens huis te zeggen?*, „Oud Holland" 112, 1998, s. 251–252.

Bryson N., *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge (Mass.)–London 1990.

Buci-Glucksmann Ch., *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986.

Bueren T. van, *„De beste schilders van het gantsche Nederlandt". Karel van Mander en het Haarlemse culturbeleid 1603–1606*, „Oud Holland" 105, 1991, s. 291–305.

Bueren T. van, *„De beste schilders van het gantsche Nederlandt": Karel van Mander en de Haarlemse schilderkunst*, 's-Gravenhage 1994.

Buijsen E. i in., *Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst*, kat. wyst., Tokyo Station Gallery – Kasama Nichido Museum – Kumamoto Perfectural Museum of Art – Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Tokyo–Leiden 1991.

Buijsen E. i in., *Music & Painting in the Golden Age. The Hoogsteder Exhibition*, Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague – Hessenhuis, Antwerp 1994.

Buijsen E. i in., *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag, 1600–1700*, kat. wyst., Haags Historisch Museum, Den Haag–Zwolle 1998.

Burda Ch., *Das Trompe-l'Oeil in der holländischen Malerei des 17. Jh.*, dysertacja, München 1969.

Burda-Stengel F., *Andrea Pozzo und die Videokunst*, Berlin 2001.

Burke J.D., *Ruisdael and his „Haarlempjes"*, „Quarterly Review of the Montreal Museum of Fine Arts", Summer 1974, s. 2–11.

Buttgereit F.-D., *„So thun wir unnss deszwegen gegen euch gantz gnedig bedancken": die Beziehungen Herzog Friedrichs III. zu dem Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer*, „Jahrbuch des Schleswig–Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf", N.F. 6, 1996–1998 (1996–1998), s. 65–74.

Büttner N., *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.

Buvelot Q., *Recife, Brasilia and São Paulo: Albert Eckhout*, „The Burlington Magazine" 145, 2003, s. 59–62.

Buvelot Q. i in., *Albert Eckhout: een Hollandse kunstenaar in Brazilië*, (wyd. ang. *Albert Eckhout: a Dutch artist in Brazil*), kat. wyst. Mauritshuis, Den Haag/The Hague 2004.

Campbell L., *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998.

Carraher R.G., *Optical Illusions and the Visual Arts*, New York 1966.

Carter D.G., *Reflections in Armor in the Canon van der Paele Madonna*, „The Art Bulletin" 36, 1954, s. 60–62.

Casali L., Fraccaro C., Prina V., *Gli arazzi della battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli*, Pavia 1993.

Cavalli-Björkman G., *Rembrandt's „The Kitchen Maid". Problems of Provenance and Iconography*, [w:] *Rembrandt and His Pupils...*, s. 68–76.

Cazot M., Kornell M., Roberts K.B., *The Ingenious Machine of Nature. Four centuries of art and anatomy*, kat. wyst., National Gallery of Canada, Ottawa 1996.

Chapeaurouge D. de, *Raffael: Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren–Papst und Künstlerkönig*, Frankfurt a.M. 1993.

Chapman H.P., *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990.

Chapman H.P., Kloek W.Th., Wheelock Jr. A.K., *Jan Steen: schilder en verteller*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – National Gallery of Art, Washington 1996.

Chastel A., *Musca depicta*, Milano 1984.

Chastel A., Manganelli G., *Cherchez la mouche*, „FMR" 1, 1986, s. 69–92.

Châtelet A., *Jean van Eyck enlumineur*, Strasbourg 1993.

Cheles L., *The Sudiolo of Urbino: An Iconological Investigation*, Wiesbaden 1986.

Chenault Porter J., *Rembrandt and His Circles: More About Late Self-Portrait in Kenwood House*, [w:] *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, red. R.E. Fleischer, S.S. Munshouer, „Papers in Art History from The Pennsylvania State University", 3, 1988, s. 188–212.

Chong A., Kloek W. i in., *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – The Cleveland Museum of Art 1999, Zwolle 1999.

Christian IV og Europa / Christian IV and Europe, red. S. Heiberg, kat. wyst., (Europarådsudstilling / Europa Exhibition), København/Copenhagen i in. 1988.

Ciska A., *Mit Holandii Złotego Wieku w XIX-wiecznej kulturze artystycznej*, dysertacja, Uniwersytet Warszawski 2004.

Citroen K.A., *Amsterdamse zilversmeden en hun werken*, Amsterdam 1975.

Citroen K.A., *Zilver en zilversmeden in Delft*, [w:] *De stad Delft...*, s. 229–230.

Cocciara G., *Il mondo alla rovescia*, Torino 1963.

Cohen-Willner S., *Karel van Mander's Italian itinerary: notes on the dates of his travels*, [w:] *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, red. A.W.A. Boschloo i in., Florence 2002, s. 255–258.

Constanter. Leven en werk van Constantijn Huygens, kat. wyst., Museon, Den Haag – Paleis Het Loo, Apeldoorn 1987.

Cordie A.M., *Mimesis bei Aristoteles und in der Frühen Neuzeit*, [w:] *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, red. H. Laufhütte, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Wolfenbüttel 2000, s. 277–288.

Corpus Rembrandt = Bruyn J., Haak B., Levie S.H., Thiel P.J.J. van, Wetering E. van de, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, I–III, 1982–1989 (I: The Hague–Boston–London 1982, II: Dordrecht–Boston–Lancaster 1986, III: Dordrecht–Boston–London 1989; IV: 2005 – w druku)

Correa do Lago B., *Frans Post e o Brasil Holandês na coleçao do Instituto Ricardo Brennand*, kat. wyst. Instituto Ricardo Brennand, Recife 2003.

Couto R. i in., *Frans Post*, kat. wyst., Museu Naçional de Belas Artes, Rio de Janeiro 1942.

Craig K.M., *Pieter Aertsen's Inverted Still-Lifes*, dysertacja (1979) Bryn Mawr University 1989.

Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze*, (1948), Kraków 1997.

DaCosta Kaufmann Th., *L'École de Prague. La peinture à la court de Rodolphe II*, Paris 1985 (po ang.: *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago–London 1988).

DaCosta Kaufmann Th., *A „modern" sculptor in Prague: Adriaen de Vries and the „Paragone" of the arts*, [w:] *Festschrift für Konrad Oberhuber*, red. A. Gnann, Milano 2000, s. 283–293.

DaCosta Kaufmann Th., Roehrig Kaufmann V., *The Sanctification of Nature: observations on the origins of trompe-l'oeil in Netherlandish book painting of the fifteenth and sixteenth centuries*, „J. Paul Getty Museum Journal" 19, 1991, s. 43–64.

Dam-Mikkelsen B., Lundbaek T., *Etnografiske genstande i det kongelige danske Kunstkammer / Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer 1650–1800*, København/Copenhagen 1980.

Dantas Silva L., *Frans Post: the British Museum drawings*, London 2000.

Davies M., *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues*, London 1961.

Davies M., *The Early Netherlandish School. National Gallery Catalogues*, London 1968.

Dawn = *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish art 1580–1620*, red. i oprac. R. Baarsen, W. Kloek, G. Luijten, M. Schapelhouman, A. van Suchtelen, kat. wyst., Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam–Zwolle 1993.

Dąbrówka A., *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego: flamandzkich i holenderskich, nowołacińskich, surinamskich, afrykanerskich i fryzyjskich*, Warszawa 1999.

Delft Masters, Vermeer's Contemparies à M.C.C. Kersten, D.H.A.C. Lokin.

Desaute J.-L., *The camera obscura in the sixteenth and seventeenth centuries*, [w:] *Vermeer studies*..., s. 110–123.

Deswarte-Rosa S., *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale in den Gesprächen des Francisco de Holanda*, [w:] *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, red. S. Ferino-Pagden, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien–Milano 1997, s. 349–373.

Dhanens E., *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998.

Dictionary of Art (*Grove's Dictionary of Art*), red. J. Turner, t. 1–34, New York–London 1996.

Dobrzycka A., *Jan van Goyen*, Poznań 1966.

Dogaer G., *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Century*, Amsterdam 1987.

Donk H. van den, *Een Middelburgs tapijt aan de vergetenheit ontruckt: „The Last Fight of the Revenge" 1598*, „Oud Holland" 108, 1994, s. 87–97.

Döring O., *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin*, Wien 1894.

Dühlberg A., *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

Dumas Ch., *Haagse stadsgezichten 1550–1800. Topografische schilderijen van het Haags Historisch Museum*, Zwolle 1991.

Dunkerton J., Foister S., Gordon D., Penny N., *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, London 1991.

Dunning W.V., *Changing Images of Pictorial Space: a history of spatial illusion in painting*, Syracuse–New York 1991.

Duparc F., *Frans Post and Brazil*, „The Burlington Magazine" 124, 1982.

Duparc F.J., *Carel Fabritius (1622–1654). Zijn leven en zijn werk*, [w:] Duparc F.J. i in, *Carel Fabritius*..., s. 13–77.

Duparc F.J., Seelig G., Suchtelen A. van, *Carel Fabritius 1622–1654*, kat. wyst., Mauritshuis, Den Haag – Staatliches Museum, Schwerin (2004–2005), Zwolle 2004.

Dutch and Flemish Old Master Paintings. Johnny Van Haeften, London 2003.

Duvené de Wit-Klinkhamer T.M., Gans M.H., *Geschiedenis van het Nederlandse zilver*, 2 t., Amsterdam 1958–1965.

Eberlein J.K., *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

Eberlein J.K., *The Courtain in Raphael's Sistine Madonna*, „The Art Bulletin" XLXV, 1983, s. 61–77.

Ebert-Schifferer S., *Still-Life: a history*, New York 1999.

Ebert-Schifferer S., *Trompe-l'Oeil: the underestimated trick*, [w:] Ebert–Schifferer S., *Deceptions and Illusions*..., s. 17–39.

Ebert-Schifferer S. i in., *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, kat. wyst., The National Gallery of Art, Washington (2002–2003), Washington 2002.

Eck C. van, Eynde J. van den, Leeuwen W. van i in., *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650–1900*, Amsterdam 1994.

Edquist R.M., *Sadeler catalogue*, (University of Melbourne), Parkville 1990.

Eeghen I.H. van, *De familie van de plaatsnijder Claes Jansz. Visscher*, „Maandblaad Amstelodamum" 77, 1990, s. 73–82.

De eeuw van Bruegel, kat. wyst., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel 1963.

Ehrmann J., *Hans Vredeman de Vries*, „Gazette des Beaux-Arts" 93, 1979, s. 13–26.

Eich S., *Rembrandts „Blendung Simsons" im Städelschen Kunstinstitut*, „Städel-Jahrbuch" 8, 1981, s. 288–300.

Eichberger D., *The winged altarpiece in early Netherlandish art*, [w:] *Making medieval art*, red. Ph. Lindley, Donington 2003, s. 152–172.

Eisler C.T., *Early Netherlandish Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1989.

Eisler M., *Alt-Delft. Kultur und Kunst*, Amsterdam 1923.

Ekkart R.E.O., *Rembrandt, Lievens en Constantijn Huygens*, [w:] Vogelaar Ch. i in., *Rembrandt & Lievens in Leiden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Leiden-Zwolle 1991, s. 48–59.

Ekkart R.E.O., *Isaac Claesz. van Swanenburg 1537–1614. Leids schilder en burgemeester*, Zwolle 1998.

Emmendörfer Ch. i in., *Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, red. B.R. Kommer, kat. wyst., Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Heidelberg 2000.

Emmens J.A., *Ay, Rembrandt, maal Cornelis' stem*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 7, 1956, s. 133–165 (przedruk [w:] idem, *Kunsthistorische Opstellen*, Amsterdam 1981, t. I, s. 61 i n.).

Emmens J.A., *Natuur, onderwijzing en oefening: Bij een drieluik van Gerrit Dou*, [w:] *Album discipulorum, aangeboden aan Professor Dr. J.G. van Gelder*, Utrecht 1963, s. 125–163.

Emmens J.A., *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968.

Eusterschulte A., *Imitatio naturae: Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit*, [w:] *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, red. H. Laufhütte, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), Wolfenbüttel 2000, s. 701–807.

Evans R.J., *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History 1576–1612*, Oxford 1973.

The Evolution of English Collecting: receptions of Italian art in the Tudor and Stuart period, red. E. Chaney, (The Mellon Center for Studies on British Art, Yale University), New Haven–London 2003.

The Eye of the Poet: studies in the reciprocity of the visual and literary arts from the Renaissance to the present, (sympozjum Bucknell University), red. A. Golahny, Lewisburg 1996.

Fagiolo dell'Arco M., *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970.

Falkenburg R.L., *Matters of Taste: Pieter Aertsen's market scenes, eating habits, and pictorial rhetoric in the sixteenth century*, [w:] *The Object as Subject: studies in the interpretation of still-life*, red. A.W. Loewenthal, Princeton 1996, s. 13–27.

Fallay d'Este L., *Le paragone: le parallèle des arts*, Paris 1992.

Faré M., *La nature morte en France: son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, t. I, Genève 1962.

Faré M., *Le grand siècle de la nature morte en France: le XVIe siècle*, Fribourg 1974, s. 361–369.

Faré F., Chevé D., *Les tableaux de trompe-l'oeil ou la jouissance de l'illusion*, [w:] Mauriès P., *Le trompe-l'oeil de l'Antiquité au XXe siècle*..., s. 115–167.

Fazascki E., *Gioto: The Literary Legend*, „Italian Studies" XXVII, 1972, s. 1–27.

Feer B.A.M., *Constantijn Huygens: kunstkenner en adviseur*, [w:] *Constanter*..., s. 19–21.

Filedt Kok J.P., *Jacques de Gheyn II: engraver, designer and publisher*, „Print Quarterly" 7, nr 3–4, 1990, s. 246–281, 370–396.

Filedt Kok J.P., *Hendrick Goltzius – engraver, designer and publisher 1582–1600*, [w:] *Goltzius-studies*..., s. 159–218.

Filedt Kok J.P., Leesberg M. , Luijten G., *The de Gheyn family*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700*), Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Rotterdam 2000.

Fink D., *Vermeer's Use of the Camera Obscura: a comparative study*, „Art Bulletin" LIII, 1971, s. 493–505.

Die flämische Landschaft 1520–1700, oprac. S. Brakensiek, K. Ertz, P. Huvenne, U. Kleinmann, U. Middendorf, U. Neidhardt, K. Renger, K. Schütz, L. Slaviček, U. Wieczorek, A. Wied, kat. wyst. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen – Kunsthistorisches Museum, Wien (2003–2004), Lingen 2003.

Das flämische Stilleben 1550–1680, oprac. A. Balis, S. Brakensiek, K. Ertz,, P. Huvenne, U. Kleinmann, W. Prohaska, K. Renger, K. Schütz, L. Slaviček, A. Vergara, U. Wieczorek, A. Wied, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien – Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen (2002), Lingen 2002.

Fock C.W., *Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw*, [w:] Th. Lunsingh Scheurleer i in., *Het Rapenburg. Geschiedenis van de Leidse gracht*, t. Va, Leiden 1990, s. 3–33.

Foister S., Roy A., Wyld M., *Making & Meaning: Holbein's Ambassadors*, The National Gallery, London 1997.

Folliero-Metz G. D., *Una testimonianza indiretta della teoria michelangiolesca d'arte: i Dialoghi di Francisco d'Olanda*, „Wolfenbütteler Renaissance–Mitteilungen" 20, 1996, s. 19–30.

Folliero-Metz G. D., *Francisco de Hollanda: Diálogos em Roma (1538): conversations on art with Michelangelo Buonarroti*, Heidelberg 1998.

Fornari Schianchi L., Ferino-Pagden S. i in., *Parmigianino ed il manierismo europeo*, kat. wyst., Galleria Nazionale, Parma – Kunsthistorisches Museum, Wien 2003.

Fowler A., *Renaissance realism: narrative images in literature and art*, Oxford 2003.

Fox Hofrichter F., Liedtke W., Slatkes L. J., Wheelock Jr. A. K., *Leonaert Bramer, 1596–1674: a painter of the night*, kat. wyst. Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee 1992–1993.

Fraenger W., *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, München–Leipzig 1922.

Franz H.G., *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 t., Graz 1969.

Franz H.G., *Der Landschaftsmaler Gillis van Coninxloo*, [w:] *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf*..., s. 103–113.

Freedberg D., *Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 39, 1987, s. 224–241.

Freedman L., *„The Schiavona": Titian's response to the paragone between painting and sculpture*, „Arte veneta" 41, 1987 (1988), s. 31–40.

Freedman L., *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park, Pa., 1995.

Fremantle K., *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1957.

Friedländer M.J., *Early Netherlandish Painting*, VIII: *Jan Gossart and Bernart van Orley*, uzupełn. H. Pauwels, S. Herzog, Leiden–Brussel 1972.

Friedrich A., *Kritischer Katalog der Radierungen des Hercules Seghers*, bm., bd.

Frozen Silence: Hendrick Avercamp 1585–1634 / Barent Avercamp 1612–1679, kat. wyst., K.&V. Waterman Gallery, Amsterdam – Provinciehuis, Zwolle 1982.

Fučiková E., *Studien zur rudolfinischen Kunst: Addenda et Corrigenda*, „Umění" 27, 1979, s. 493–494.

Fučiková E., *Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II v Praže*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění*, t. II, Praha 1989, s. 182–222.

Fučiková E., Bukovinská B., Muchka I., *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Hanau 1988.

Fučiková E. i in., *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, kat. wyst., Prague Castle 1997, London–New York 1997.

Fuhring P., *Vredeman de Vries*, (*The New Holstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, t. 47–48), Rotterdam 1997.

Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

Fusenig Th., *Hendrik van Steenwijcks d. Ä. „Marktplatz" im Herzog Anton Ulrich–Museum zu Braunschweig*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte" 36, 1997, s. 55–72.

En fyrstelig gave Albert Eckhout – de første portraetter fra Brasilien, kat. wyst., Nationalmuseet, København 2002.

Gammelbo P., *Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Century in Danish Collections*, Copenhagen–Amsterdam 1960.

García Berrio A., Hernández Fernández T., *Ut poesis pictura: poética del arte visual*, Madrid 1988.

Gaskell I., *Dou, his Patrons and the Art of Painting*, „The Oxford Art Journal" 5, 1982, s. 15–61.

Gaskell I., *Tobbacco: social deviance and Dutch art in the seventeenth century*, [w:] *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert* (Berlin 1987), [przedruk w:] *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*, red. W.E. Franits, Cambridge 1997, s. 68–77.

Gebauer G., Wulf Ch., *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek 1992.

Gefen A., *La mimèsis*, 2. wyd., Paris 2003.

Geismeier I., Burock B., *Miniaturen 16.–19. Jahrhundert. Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1986.

Gelder H.E. van, *Iets over Barthold van Bassen, ook als bouwmeester van het koninghuis te Rhenen*, „Bulletin van het Nederlandschen Oudheidkundigen Bond" N.S. IV, 1911, s. 234–240.

Gelder H.E. van, *Constantijn Huygens en Rembrandt*, „Oud Holland" 74, 1956, s. 177–178.

Gelder J.G. van, *Post en van Eckhout: schilders in Brazilië 1637–1644*, „Beeldende Kunst" 26, 1940, s. 65–72.

Gelder J.G. van, *De schilders van de Oranjezaal*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 2, 1948–1949, s. 118–164.

Gelder J.G. van, *Two aspects of the Dutch Baroque: reason and emotion*, [w:] *De Artibus Opuscula XL: Essays in honor of Erwin Panofsky*, red. M. Meiss, New York 1961, s. 445–453.

Gelder R. van, Veen J. van der, *Collecting in the time of Rembrandt*, w: Boogaert B. van den i in., *Rembrandt's Treasures*, s. 11–31.

Gemar-Koeltzsch E., *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, I–III, Lingen 1995.

Genaille R., Monkiewicz M., Ziemba A., *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001.

Gernsheim H., *The History of Photography from the Earliest Use of Camera Obscura in the 11th Century to 1914*, Oxford 1955.

Geschiedenis in beeld = Beijerman-Schols J. i in., *Geschiedenis in beeld*, kat. wyst., Rijksmuseum Amsterdam – Dordrechts Museum – Historisch Museum Rotterdam, Zwolle 2000.

Geschildert to Leyden anno 1626, kat. wyst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1976.

Geyer B., *Die Scheinwelten. Geschichte der Perspektive*, Leipzig 1994.

Ghellink d'Elsegham de Crombrugghe de Looringhe B. de, *La restauration d'un trompe-l'oeil chantourné: „L'enfant endormi" peint par Johannes Verspronk en 1652*, „Revue des Archéolgues et Historiens d'Art de Louvain" 21, 1988, s. 107–116, oraz [w:] „Comité de l'ICOM pour la Conservation", 2, [Washington] 1993, s. 677–682.

Jacques de Gheyn II als tekenaar (*Jacques de Gheyn II as draughtsman*), red. A.W.F.M. Meij, J.A. Poot, kat. wyst., Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam – The National Gallery of Art, Washington 1985–1986.

Gibson W.S., *Mirror of the Earth: the world of landscape in sixteenth-century Flemish painting*, Princeton 1989.

Gibson W.S., *Pleasant Places. The Rustical Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley–Los Angels–London 2000.

Gifford E. M., *A technical investigation of some Dutch 17th-century tonal landscapes*, (AIC – American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Preprints of the 11th Annual Meeting), Baltimore–Washington 1983.

Gifford E. M., *Style and technique in Dutch landscape painting in the 1620s*, [w:] *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (sympozjum Universiteit van Leiden – The Getty Conservation Institute, Malibu), red. A. Wallert i in., Santa Monica–Leiden 1995, s. 140–147.

Gifford E. M., *Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap*, [w:] Vogelaar Ch. i in., *Jan van Goyen*, kat. wyst., Stedelijk Museum DeLakenhal Leiden, Leiden–Zwolle 1996, s. 70–79.

Gilbert C.E., *Grapes, curtains, human beings: the theory of missed mimesis*, [w:] *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange*, red. Th.W. Gaethgens, Berlin 1993, t. 2, s. 413–422.

Giltaij J., *Rembrandt / „Rembrandt"*, kat. wyst., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 2003.

Giltaij J., Jansen G., *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the Seventeenth Century*, kat. wyst., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1991.

Giltaij J., Kelch J. i in., *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw*, kat. wyst., Museum Boijmans Van Beunigen, Rotterdam – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum 1996–1997 (wersja niem.: *Heeren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert*; wersja ang.: *Praise of ships and the sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*).

The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century. Paintings, Sculpture and Decorative Arts, oprac. J. Kiers, F. Tissink, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam (2000), Zwolle 2000.

Goedde L.O., *Het zeestuk als historie en metafoor*, [w:] Giltaij J., Kelch J., *Lof der zeevaart...*, s. 73–74

Goedde L.O., *Naturalism as Convention: subject, style, and artistic self-consciousness in Dutch landscape*, [w:] *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: realism reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge 1997, s. 129–143.

Goltzius-studies: Hendrick Goltzius (1558–1617), red. R. Falckenburg, J.P. Filedt Kok, H. Leeflang, („Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 42–43, 1991–1992), Zwolle 1993.

Gombrich E.H., *Raphael's Madonna della Sedia*, Oxford–London 1956.

Gombrich E.H., *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956), London–Washington 1960 (wyd. pol. *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, Warszawa 1981).

Grabski J., *Zaginiony „Portret młodzieńca" ze zbiorów XX. Czartoryskich w Krakowie. Ze studiów nad typologią portretu renesansowego*, [w:] *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń 2003, s. 221–261.

Grams-Thieme M., *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, (Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Köln–Wien 1988.

Grebe A., *Die Fensterbilder des sogenannten Meisters der Maria von Burgund*, [w:] *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, red. Ch. Kruse, Tübingen 1999, s. 257–271.

Groot A. de, Heemstra G. van, Helmus L.M., Plomp M.C., *Pieter Saenredam, the Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective / The Sacred Spaces of Pieter Saenredam*, red. L.M. Helmus, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 2000 / J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.

Gundestrup B., *Det kongelige danske Kunstkammer 1737 / The Royal Danish Kunstkammer 1737*, I–II, København/Copenhagen 1991.

Haak B., *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1984.

Hahn A., *„...dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken": Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, dysertacja, München 1996.

Haines M., *The Sacrestia delle Messe of the Florentine Cathedral*, Florence 1983.

Haks D., Sman M.Ch. van der i in., *Dutch Society in the Age of Vermeer*, kat. wyst., Haags Historisch Museum, The Hague–Zwolle 1996.

Hall E., *The Arnolfini Betrothal: medieval marriage and the enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley–Los Angeles–London 1994.

Hall H. van, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Amsterdam 1963.

Halliwell S., *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton 2002.

Hammer-Tugendhat D., *Wider die Glättung von Widersprüchen: zu Pieter Aertens „Christus bei Maria und Martha"*, [w:] *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in der Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift Konrad Hoffmann*, red. P.K. Klein, R. Prange, Berlin 1998, s. 95–105.

Hammond J.H., *The Camera Obscura: A Chronicle*, Bristol 1981.

Hand J.O., *Hans Memling's Saint John the Baptist & Saint Veronica*, The National Gallery of Art, Washington 1994.

Hand J.O. i in., *The Age of Bruegel: Netherlandish drawings in the sixteenth century*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – The Pierpont Morgan Library, New York, Washington–Cambridge (Mass.) 1986–1987.

Hand J.O., Wolff M., *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art*, Washington 1986.

Harbison C., *Jan van Eyck: the play of realism*, London 1991.

Hartlaub G.F., *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951.

Haupt H. i in., *Le Bestiaire de Rodolphe II. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche*, Paris 1990.

Haverkamp Begemann E., *Hercules Seghers*, kat. wyst., Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam 1954.

Haverkamp Begemann E., *Hercules Seghers*, Amsterdam 1968.

Haverkamp Begemann E., *Hercules Segers: the complete etchings*, 2 t., Amsterdam–The Hague 1973.

Haverkamp Begemann E., Boon K.G., Verbeek J. , *The Graphic work of Hercules Seghers*, Amsterdam 1967–1968.

Haverkamp Begemann E. i in., *The Robert Lehman Collection. The Metropolitan Museum of Art, New York*, t. 7: *Fifteenth to Eighteenth Century European Drawings*, New York–Princeton 1999.

Haverkorn van Rijsewijk P., *Simon Jacobsz de Vlieger*, „Oud Holland" 9, 1891.

Hecht P., *De Hollandse fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1989.

Heckscher W.S., *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Icononological Study*, New York 1958.

Heer A.R.E. de, *Het tekenonderwijs van Constantijn Huygens en zijn kinderen*, [w:] Freijser V. i in., *Leven en leren op Hofwijck*, Delft 1988, s. 43–63.

Heijden H.A.M. van der, *Leo Belgicus. An illustrated and annotated Carto-bibliography*, Alphen aan der Rijn 1990.

Heijden H.A.M. van der, *Oude kaarten der Nederlanden 1548–1794*, t. I, Alphen aan der Rijn – Leuven 1998.

Heijden P. van der, *Opmerkingen bij Karel van Manders „De grootmoedigheid van Scipio" en de allegorie op de keerzijde daarvan*, maszynopis, Rijksmuseum, Amsterdam 1984.

Helmus L.M. i in., *Pieter Saenredam, the Utrecht work / The Sacred Spaces of Pieter Saenredam* – zob. Groot A. de i in., *Pieter Saenredam...*

Helmus L.M. i in., *Fish. Stil-lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, kat. wyst. Centraal Museum, Utrecht 2004.

Hendrix L., *Natural History Illustration at the Court of Rudolf II*, [w:] Fučiková E., *Rudolf II and Prague...*, s. 157–171.

Hensel Th., *Bilderstürmende Bilder: Hendrick van Steenwijcks des Älteren „Kathedrale von Antwerpen"*, [w:] *Re-Visionen des Politischen*, red. U. M. Schneede, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998, s. 33–56.

Herman Jacobs F., *An assessment of contour line: Vasari, Cellini and the Paragone*, „Artibus et historiae", 9, 1988, nr 18, s. 139–150.

Hibbard H., *Caravaggio*, London 1983.

Hiller I., Vey H., *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550*, Wallraf–Richartz–Museum, Köln 1969.

Hind A.M., *A Catalogue of Rembrandt's Etchings*, 2. wyd., London 1923.

Georg Hinz: Das Kunstkammerregal, red. Ch. Heinz, (seria „Im Blickfeld"), Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1996.

Hockney D., *Secret Knowledge – Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London 2001.

Hoff B. van't, *Grote stadspanoramas gegraveerd in Amsterdam sedert 1609*, „Jaarboek Amstelodamum" 46, 1955, s. 81–131.

Hofman H.A., *Constantijn Huygens (1596–1687): een christelijk-humanistisch bourgeois-gentilhomme in dienst van het Oranjehuis / a christian-humanist bourgeois-gentilhomme in service of the House of Orange*, Utrecht 1983.

Hollander M., *Public and private life in the art of Pieter de Hooch*, [w:] *Wooncultuur in de Nederlanden*, red. J.L. de Jong, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 51, 2001, s. 272–293.

Hollander M., *An Entrance for the Eyes: space and meaning in seventeenth-century Dutch art*, Berkeley–Los Angeles–London 2002.

Hollandske og flamske stilleben fra 1600-tallet i danske eje, kat. wyst. Kunstforeningen, København 1965.

Holman B.L., *Goltzius' Great Hercules: mythology, art and politics*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 42–43, 1991–1992, s. 397–412.

Honig E.A., *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven–London 1998.

Hoop Scheffer D. de, Boon K.G., *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, t. 21–22), Amsterdam 1980.

Hopper F., *Jacques de Gheyn II & Rudolf II's Collection of Nature Drawings* [w:] *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, (Begleitband zur Ausstellung *Prag um 1600*), Freren 1988, s. 124–131.

Hopper F., *Science and Art at Leiden: Carolus Clusius and Jacques De Gheyn II's flower drawings for Rudolf II*, [w:] *Rudolf II, Prague and the world*..., s. 128–133.

Hordyński P., *Malowidła i rysunki przyrodnicze z Brazylii z kolekcji Maurycego Nassau-Siegen / Paintings and Natural Drawings from Brazil from the collection of Maurice Nassau-Siegen*, [w:] *„Przyjmij laur zwycięski". Krzysztof Arciszewski w służbie Holenderskiej Kompanii Zachodnio-Indyjskiej /„Accept the Victorious Laurel": Christopher Arciszewski in the Service of the Dutch West-Indian Company*, oprac. J. Kukuczka, E. Tenerowicz, kat. wyst., Muzeum Etnograficzne, Kraków 2001, s. 43–49.

Horn H.J., *Jan Cornelisz. Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, I–II, Doornspijk 1989.

Horsky Z., *Die Wissenschaft am Hofe Rudolf II. in Prag*, [w:] *Prag um 1600*..., s. 69–74.

Huber Th., *Die Ordnung der Symbole. Innovationen in der Bildsprache der nachreformatorischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstilleben Pieter Aertsens*, München 1990.

Huerta R.D., *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the natural philosophers: the parallel search for knowledge during the age of discovery*, Lewisburg 2003.

Huisken J., Ottenheym K., Schwartz G., *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, kat. wyst., Koninklijk Paleis, Amsterdam 1995.

Huizinga J., *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts. Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart*, Jena 1933.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, (1938), Warszawa 1985.

Hussey H., *The Rembrandt Selfportrait: Kenwood*, Henly-on-Thames 1990.

Huygens Constantijn: zijn plaats in geleerd Europa, red. H. Bots, Amsterdam 1973.

Huygens in Noorderlicht. Het Groningse Huygens-Symposium, red. N.F. Streekstra, P.E.L. Verkuyl, Groningen 1987.

Huygens Constantijn 1596–1996. Het tweede Groningse Huygens-Symposium, red. N.F. Streekstra, Groningen 1997.

Hymans H., *Melchior Wyntgis*, „Dietsche Warande. Tijdschrift voor kunst en zedegeschiedenis" 2, 1889, s. 152–158, 268–277.

Impey O., MacGregor A. i in., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Centuries Europe*, (Oxford 1985), 2. wyd., London 2001.

Irle K., *Der Ruhm der Bienen: das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.

Israel J.I., *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1995.

Israel J.I., *Adjusting to Hard Times: Dutch art during its period of crisis and reconstructing (c. 1621–c. 1645)*, „Art History" 20, nr 3, Sept. 1997, s. 449–476.

Iwanoyko E., *Gdański okres Hansa Vredemana de Vriesa. Studium na temat cyklu malarskiego z ratusza w Gdańsku*, Poznań 1963.

Jacobsen R., *Carel van Mander (1548–1606): dichter en prozaschrijver*, (Leiden 1906), 2. wyd. Utrecht 1972.

Jansen D., *Similitudo. Studien zur Entwicklung des altniederländischen Bildnisses und zu seiner frühen Ausformung bei Jan van Eyck*, dysertacja, Köln 1983.

Janssen D., *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*, Köln 1988.

Jantzen H., *Das niederländische Architekturbild*, (Leipzig 1910), 2. wyd., Braunschweig 1979.

Jensen Adams A., *Disciplining the Hand, Disciplining the Heart: Letter-Writing Paintings and Practices in Seventeenth-Century Holland*, [w:] Sutton P.C., Vergara L., Jensen Adams A. i in., *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, kat. wyst., Bruce Museum of Arts and Science, Greenwich (Conn.) – National Gallery of Ireland, Dublin 2003, s. 63–76.

Jimkes-Verkade E.I., *De iconologie van het grafmonument van Willem I, prins van Oranje*, [w:] *De stad Delft...*, s. 214–227.

Jimkes-Verkade E.I., *Het Heldengraf*, „Kunstschrift" 3, 1991, s. 32–41.

Jong C. de, *Maritieme Geschiedenis der Nederlanden*, 3 t., Bussum 1977.

Jongh E. de, *Realisme en schijnrealisme in de hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, [w:] *Rembrandt en zijn tijd*, kat. wyst., Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1971, s. 143–194.

Jongh E. de, *Van Kabbala tot Picturale Structuur*, „Kunstschrift" 35, 1991, zesz. 6, s. 40–41.

Jongh E. de, *Kwesties van betekenis: thema en motif in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1999 (po ang.: *Questions of meaning: theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden 2000).

Joppien R., *The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and His Artists*, [w:] *Johan Maurits van Nassau–Siegen, 1604–1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, red. E. van den Boogaart, The Hague 1979, s. 142–189.

Jost I., *Goltzius, Dürer et le collectioneur de coquillages Jan Govaertsz*, „La Revue du Louvre" 18, 1968, nr 2, s. 57–65.

Jung W., *Von der Mimesis zur Simulation: Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Hamburg 1995.

Junius Franciscus F. F. and his circle, red. R. H. Bremmer Jr. (DQR studies in literature 21), Amsterdam 1998.

Kaak J., *Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend": Decorum-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral?*, (Olms Studien zur Kunstgeschichte 81), Hildesheim–Zürich–New York 1994.

Kai Sass E., *Comments on Rembrandt's Passion paintings and Constantijn Huygens's iconography*, Copenhagen 1971.

Kamphuis G., *Constantijn Huygens, bouwheer of bouwmeester*, „Oud Holland" 77, 1962, s. 151–180.

Karrow jr. R.W., *Mapmakers of the Sixteenth Century and their Maps. Bio-Bibliographies of the Cartographers of Abraham Ortelius, 1570*, Chicago 1993.

Karrow jr. R.W., *Abraham Ortelius (1527–1598). Cartograaf en humanist*, kat. wyst. Museum Plantin-Moretus – Koninklijke Bibliotheek van België, Antwerpen 1998.

Kauffmann H., *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, red. H. Tintelnot, Breslau [1943], s. 133–157.

Kaufmann G., Werner Th., *Zeichner der Admiralität: Marine-Zeichnungen und Gemälde von Willem van de Velde dem Älteren und dem Jüngeren*, kat. wyst., Altonaer Museum, Hamburg/Altona (1981), Herford 1981.

Kelch J., *Studien zu Simon de Vlieger*, Berlin 1971.

Kellein Th., Frei U.-B. i in., *Frans Post 1612–1680, Paradiesische Landschaft*, kat. wyst., Kunsthalle, Tübingen – Kunstmuseum, Basel 1990.

Kemp M., *Simon Stevin and Pieter Saenredam. A Study of Mathematics and Vision in Dutch Science and Art*, „Art Bulletin" LXVIII, 1986, s. 237–252.

Kemp M., *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven–London 1990.

Kemp M., *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997 (ang.: *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven–London 1997).

Kemp W., *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" XIX, 1974, s. 219–240.

Kemp W., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985.

Kemp W., *Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz*, [w:] *Kunstgeschichte: eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, Berlin 1986, s. 203–221 (2. wyd., Berlin 2003, s. 247–265).

Kemp W., *Rembrandt: Die Heilige Familie, oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986 (2. zaktualizowane wyd.: *Rembrandt: die Heilige Familie mit dem Vorhang*, Kassel, Staatliche Museen, 2003).

Kemp W., *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten: schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, [w:] *Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Erzählung*, red. W. Kemp, München 1989, s. 62–88.

Kemp W., *The narrativity of the frame*, [w:] *The rhetoric of the frame*, red. P. Duro, (Cambridge Studies in new art history and criticism), Cambridge 1996, s. 11–23, 275–276.

Kemp W., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

Kemp W., *The work of art and its beholder: the methodology of the aesthetic of reception*, [w:] *The subjects of art history*, red. M.A. Cheetham, Cambridge 1998, s. 180–196.

Kenner H., *Das Phänomen der Verkehrten Welt in der klassischen Antike*, „Forschung und Fortschritte" 41, 1967.

Kersten M.C.C., Lokin D.H.A.C., Plomp M.C., *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries: Illusionism trough the Conquest of Light and Space*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, Delft–Zwolle 1996.

Ketelsen Th., *Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600*, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999.

Ketelsen-Volkhardt A.-D., *Georg Flegel 1566–1638*, Berlin 2003.

Keyes G.S., *Cornelis Vroom: marine and landscape artist*, I–II, Alphen a.d. Rijn 1975.

Keyes G.S., *Esaias van de Velde, 1587–1630*, Doornspijk 1984.

Keyes G.S. i in., *Mirror of the Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, kat. wyst., Minneapolis Institute of Art – Toledo Museum of Art – Los Angeles County Museum 1990–1991.

Kiedroń S., *Een vraie historie ende al waer. Bloemlezing van middeleeuwse literaire teksten uit de Nederlanden,* Wrocław 1994.

Kiedroń S., *„In Amsterdam wil ik incognito zijn.". De Nederlanden in de brieven van de Poolse wojwode Krzysztof Opaliński (1609–1655)*, [w:] *Handelingen Regionaal Colloquium Neerlandicum Wrocław 1993,* red. S. Prędota, Wrocław 1994, s. 155–165.

Kiedroń S., *O edel Neerlandt soet!: bloemlezing van Nederlandse literaire teksten uit de Renaissance, Barok en Verlichting*, Wrocław 1997.

Kiedroń S., *Schiff und Hafen als Motive in der deutschen und niederländischen Literatur des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Visions du Port, Lieu et Métaphore*, red. J. Bel, „Les Cahiers du Littoral" I, nr 3, 2004, s. 383–396.

Kiedroń S., Poniatowska P., *Śląsk-Niederlandy: Złoty wiek 1550–1650. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. W 350-tą rocznicę Pokoju Westfalskiego*, kat. wyst., Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998.

King P., *Dutch Landscape Art and Literature in the Seventeenth Century*, „Dutch Crossing" 31, 1987, s. 6–9.

Kleinmann U., *Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung. Eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Oeuvre Gerrit Dous*, (dysertacja Ruhr–Universität Bochum), Frankfurt a.M. 1996.

Kleinmann U., *Naturnachahmung und Augentäuschung. Täuschung und Ent-täuschung. Der Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, [w:] *Das flämische Stilleben*..., s. 111–115

Klessmann R. i in., *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts*, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich–Museum, Braunschweig 1979.

Kluiver J.H., *Adriaen van de Venne's „Gezicht op de haven van Middelburg", geidentificeert als het vertrek van Robert Sidney in 1616*, [w:] „Oud Holland" 109, 1995, s. 121–142.

Kloek W.Th., *Northern Netherlandish Art 1580–1620. A survey*, [w:] *Dawn*..., s. 15–111.

Kloek W.Th., *De trots van Tromp: over het Tromp-ensemble en de waardering voor de penschilderijen van Willem van de Velde de Oude in het Rijksmuseum*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 50, 2002, s. 418–423.

Kloek W.Th., *Nogmaals, de trots van Tromp*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 51, 2003, s. 368–371.

Kloss W., *More than meets the eye: the art of trompe-l'oeil*, [w:] *More than meets the eye: the art of trompe-l'oeil*, kat. wyst., Columbus Museum of Art, Columbus 1985, s. 17–18.

Knauer E.R., *Fishing with cormorants. A note on Vittore Carpaccio's „Hunting on the lagoon"*, „Apollo", Sept. 2003, s. 32–39.

Kocks D., *„Sine Cerere et Libero friget Venus". Zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 24, 1979, s. 113–132.

Koester O., *Illusions. Gijsbrechts. Royal Master of Deception*, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Copenhagen 1999.

Kohl K.-H., *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003

Koller H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.

König E., Schön Ch., *Stilleben*, (*Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 5*), Berlin 1996.

Koreny F., *Albrecht Dürer und die Tier-und Pflanzenstudien der Renaissance*, kat. wyst., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1985.

Koslow S., *„De wonderlijke perspectyfkas": an aspect of seventeenth–century Dutch painting*, „Oud Holland" 82, 1967, s. 35–56.

Krempel L., *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634–1693)*, Petersberg 2000.

Kruse Ch., *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

Krystof D., *Werben für die Kunst: Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim 1997.

Kugler G. J., Bauer R., *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien, Milano–Wien 2000.

Kunst, Kommerz, Glaubenskampf. Frankenthal um 1600, red. E. J. Hürkey, sympozjum, Erkenbert–Museum, Frankenthal, Worms 1995.

Kunst H.J., *Realität und Fiktion in den Bildern von Pieter Saenredam*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" 21, 1986, s. 118–135.

Kuyper H., *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands: The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, Alphen aan den Rijn 1994.

Kuyper W., *Dutch Classicist Architecture: a survey of Dutch architecture, gardens and Anglo-Dutch architectural relations from 1625 to 1700*, Delft 1980.

Kuznetsov Y., *Western European Drawing: The Hermitage*, Leningrad 1981.

Kwak Z., *„Taste the fare and chew it with your eyes": a painting by Pieter Pietersz and the amusing deceit in 16th-and 17th-century Dutch and Flemish kitchen scenes*, [w:] *On the Edge of Truth and Honesty: principles and strategies of fraud and deceit in the early modern period*, red. T. van Houdt i in., Leiden 2002, s. 223–251.

Laabs A., *De Leidse fijnschilders uit Dresden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 2001.

La Barbera S., *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, b.m. [Cafaro Edizioni] 1997.

Lademann Ch., *Agostino Mitelli (1609–1660). Die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt a.M. 1997.

Lammertse F., *„Watmen met een penne doen can". Over penschilderijen met een maritieme thema*, [w:] Giltaij J. , Kelch J., *Lof der zeevaart...*, s. 45–58.

Langenkamp A., *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, Berlin 1990.

Langereis S., *Geschiedenis als ambacht: oudheidkunde in de Gouden Eeuw: Arnoldus Buchelius en Petrus Scriverius*, Hilversum 2001.

Larsen E., *Frans Post, interprète du Brésil*, Amsterdam 1962.

Larsen E., *Neu entdeckte Brasilien-Bilder von Frans Post, Abraham Willaerts und Gillis Peeters I*, „Weltkunst" 72, 2002, s. 162–164 i 936–937.

Larsson L.O., *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626*, Wien–München 1967.

Lee R.W., *Ut pictura poesis: the humanistic theories of painting*, New York 1967 (wyd. wł. Firenze 1967, wyd. fr. Paris 1991).

Leeflang H., *Het landschap in boek en prent. Perceptie en interpretatie van vroeg–zeventiende–eeuwse Nederlandse landschapsprenten*, [w:] Bakker B., Leeflang H., *Nederland naar 't leven*...

Leeflang H., *Het aards paradijs. Het Haarlemse landschap in de 16de en 17de eeuwse literatuur en beeldende kunst*, [w:] *De trots van Haarlem. Promotie van een stad in kunst en historie*, red. K. Levy-van Halm i in., kat. wyst., Frans Halsmuseum – Teylers Museum, Haarlem 1995.

Leeflang H., *Dutch Landscape: The Urban View, Haarlem and Its Environs in Literature and Art. Fifteenth – Seventeenth Century*, [w:] *Het landschap in de Nederlandse kunst, 1500–1850*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 14, 1997, s. 53–115.

Leeflang H., Luijten G. i in., *Hendrick Goltzius (1558–1617): tekeningen, prenten en schilderijen*, kat. wyst., Rijksmuseum Amsterdam – The Metropolitan Museum of Art, New York – The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio) 2003–2004, Zwolle 2003 (ang.: *Hendrick Goltzius (1558–1617): drawings, prints and paintings*).

Leesberg M., *Karel van Mander*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings, and woodcuts 1450–1700*), red. H. Leeflang, Ch. Schuckmann, Amsterdam–Rotterdam 1999.

Leppien H.R., Müller K., Ketelsen Th., *Holländische Kirchenbilder*, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995.

Leqoq A.-M., *„Tromper les yeux", disent-ils XIVe–XVIe siècle*, [w:] Mauriès P. i in., *Le Trompe-l'oeil*..., s. 107 i n.

Leusden W. van, *The etchings of Hercules Seghers and the problem of his graphic technique*, Utrecht 1961.

Leven en werk van Antonie van Leeuwenhoek, 1632–1723, kat. wyst., Leeuwenhoek–Ziekenhuis, Amsterdam 1973.

Lexikon zur Geschichte der Kartographie, oprac. I. Kretschmer, J. Dörflinger, F. Wawrik, Wien 1986.

Liebenwein W., *Lo Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977 (wyd. wł.: Modena 1992).

Liedtke W., *From Vredeman de Vries to Dirck van Delen: Sources of Imaginary Architectural Painting*, „Bulletin of Rhode Island School of Design" 57, 1970, s. 14–25.

Liedtke W., *Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk 1982.

Liedtke W., *The Court Style: Architectural Painting in The Hague and London*, [w:] Giltaij J., Janssen G., *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters*..., s. 30–42.

Liedtke W., *Pepys and the Pictorial Arts: Great Plenty of Good Pictures*, „Apollo" 133, nr 350, 1991.

Liedtke W., *Vermeer learning himself*, [w:] *Rembrandt and his age*, kat. wyst., Nationalmuseum Stockholm 1992, s. 89–105.

Liedtke W., *Gerard Houckgeest*, [w:] *Dictionary of Art*, t. 14, s. 795–796.

Liedtke W., *A View of Delft: Vermeer and His Contemporaries*, Zwolle 2000.

Liedtke W., *Delft Painting „in Perspective": Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward*, [w:] Liedtke W. i in., *Vermeer and the Delft School*..., s. 99–129.

Liedtke W., Plomp M.C., Rüger A. i in., *Vermeer and the Delft School*, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New York – The National Gallery, London (2001), New Haven–London 2001.

Loisel G., *Histoire des Ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris 1912.

Lokin D.H.A.C., *The Delft Church Interior*, [w:] *Delft Masters, Vermeer's Contemparies*...

Lorenz A., *Die Blumenstilleben von Ludger tom Ring d. J.*, „Kunst & Antiquitäten" 1993, nr 1–2, s. 14–18.

Loughman J., *The Market for Netherlandish Still Lifes, 1600–1720*, [w:] Chong A., Kloek W., *Still–Life*..., s. 87–102.

Loughman J., Montias J.M., *Public and privat spaces: works of art in seventeenth–century Dutch houses*, Zwolle 2000.

Lunsingh Scheurleer T. H., *De woonvertrekken in Amalia's Huis in het Bosch*, „Oud Holland" 84, 1969, s. 29–66.

Lunsingh Scheurleer Th.H., *The Mauritshuis as „domus cosmographica"*, [w:] *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604–1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, red. E. van den Boogaart, The Hague 1979, s. 142–189.

Macandrew H. i in., *Dutch Church Painters: Saenredam's Great Church at Haarlem in Context*, kat. wyst., National Gallery of Scotland, Edinburgh 1984.

Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, red. P. Blickle, A. Holenstein i in., München 2002.

N. MacLaren / Ch. Brown *The Dutch School* = MacLaren N., expanded by Ch. Brown, *National Gallery Catalogues: The Dutch School 1600–1900*, London 1991.

Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800, red. A. Grote, Opladen 1994, s. 323–337.

Mai E., *Zeuxis, Rembrandt en De Gelder: het selfportret als statement in de beeldende kunst*, [w:] *Arent de Gelder 1645–1727: Rembrandts laatste leering*, kat. wyst., Dordrechts Museum – Wallraf--Richartz–Museum, Köln (1998–1999), Gent 1998, s. 98–109.

Maier-Preusker W.C., *Christiaen van Couwenbergh (1604–1667). Oeuvre und Wandlungen eines holländischen Caravaggisten*, „Wallraf-Richartz–Jahrbuch" 52, 1991, s. 163–236.

Mambro Santos R. de, *La civil convesazione pittorica: reflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Sant'Oreste (Roma) 1998.

Mambro Santos R. de, *Pittori competenti e giudiziosi fruitori: le categorie critiche di Karel van Mander in bilico tra produzione e valutazione delle opere d'arte*, „Ricerche di storia dell'arte" 66, 1998, s. 85–102.

Mambro Santos R. de, *Il canone metamorfico: saggio sulla Pittura del Manierismo fiammingo e olandese*, Sant'Oreste (Roma) 2002.

Manke I., *Emanuel de Witte 1617–1692*, Amsterdam 1963.

Manuth V., *Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption*, [w:] *Rembrandt Selbstbildnisse...*, s. 43–44.

Marijnissen P. i in., *De zichtbaere werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad*, kat. wyst., Dordrechts Museum, Dordrecht 1992–1993.

Marin L., *Le trompe-l'oeil, un comble de la peinture*, [w:] *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychoanalyse*, red. B. Cadoux, Paris 1988, s. 75–77.

Marquard E., *Kongelige Kammerregnskøber fra Frederik III's og Christian V's Tid*, København 1918.

Marrow J.H., *Simon Bening in 1521: a group of dated miniatures*, [w:] *Liber Amicorum Herman Liebaers*, red. F. Vanwijngaerden, Brussel 1984.

Martin W., *Het leven en werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met de schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901.

Mauquoy-Hendrickx M., *Belgische portretten in de prentenkunst*, Brussel 1960.

Mauriès P. i in., *Le trompe-l'oeil de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris 1996.

Mauritia, ovvero Brasile olandese, con i dipinti di Albert Eckhout, Milano 2000.

Mayer-Meintschel A.-L., *„Die Briefleserin" von Jan Vermeer van Delft: Zum Inhalt und zur Geschichte des Bildes*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden" 11, 1978–1979, s. 91–99.

McGee J.L., *Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562–1638): patrons, friends and Dutch humanists*, Nieuwkoop 1991.

Melion W.S., *The critical history of northern art in books I–IV of Karel van Mander's „Schilder-boeck"*, Berkeley–Los Angeles–London 1988.

Melion W.S., *Karel van Mander's „Life of Goltzius": defining the paradigm of protean virtuosity in Haarlem around 1600*, [w:] *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, (sympozjum National Gallery, Washington 1987), red. S.J. Barnes, W.S. Melion, Hanover (New England) 1989.

Melion W.S., *Shaping the Netherlandish canon: Karel van Mander's „Schilder-boeck"*, Chicago 1991.

Melion W.S., *Love and artisanship in Hendrick Goltzius's „Venus, Bacchus and Ceres" of 1606*, „Art History" 16, 1993, nr 1, s. 60–94.

Metscher Th., *Mimesis*, 2. wyd., (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe 10), Bielefeld 2004.

Mette H.-U., *Der Nautiluspokal: wie Kunst und Natur miteinander spielen*, München 1995.

Mette H.-U., *Ikonographische und mathematikgeschichtliche Renditen des Nautilus*, „Museumskunde" 61 (2), 1996, s. 179–185.

Meyer K., *Geheimnisse des Antonie van Leeuwenhoek. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Mikroskopie*, Lengerich–Berlin–Düsseldorf–Leipzig 1998.

Meyere J. de, *Utrecht op schilderijen. Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988.

Michalski E., *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, (1931), 2. wyd. Berlin 1996.

Michalski S., *Zagadnienia sztuki w pismach reformatorów*, [w:] Białostocki J., *Teoretycy*..., s. 108–132.

Michalski S., *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989 (wyd. ang. ze zaktualizowaną bibliografią: *The reformation and the visual arts: the protestant image question in Western and Eastern Europe*, London 1993).

Michalski S., *Die emblematische Bedeutung des Bleichen in den „Haarlempjes" des Jacob van Ruisdael*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte" 31, 1992, s. 68–76.

Michalski S., *Vom Himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts: Symbolik und Darstellungs paradigmen der Stadtprofilansichten*, [w:] *Das Bild der Stadt in der Neuzeit, 1400–1800*, red. W. Behringer, B. Roeck, München 1999, s. 46–55.

Michalski S., *Fleisch und Geist: Zur Bildsymbolik bei Pieter Aertsen*, „Artibus et historiae" 44 (XXII), 2001, s. 167–186.

Michalski S., *Martwa natura a sceny religijne na obrazach Pietera Aertsena i jego kręgu: próba interpretacji*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*..., s. 71–91.

Michalski S., *Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School*, „Artibus et historiae" 46 (XXIII), 2002, s.183–193.

Michalsky T., *Die Natur der Nation. Überlegungen zur „Landschaft" als Ausdruck nationaler Identität*, [w:] *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, red. K. Bußmann, Stuttgart 2004, s. 333–354.

Michels A., *Lucas Kilian fecit: gezeichnete und gestochene Bilder des Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian (1579 – 1637)*, [w:] *Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, red. J. R. Paas, Augsburg 2001, s. 41–54.

Middelkoop N., Noble P., Wadum J. , Broos B., *Rembrandt under the Scalpel: The Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp Dissected*, kat. wyst., Mauritshuis The Hague, The Hague–Amsterdam 1998.

Miedema H., *Karel van Mander (1548–1606): het bio-biografisch materiaal*, Amsterdam 1972.

Miedema H., *Archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem: 1497–1798*, Alphen a.d. Rijn 1980.

Miedema H., *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981.

Miedema H. , *Karel van Manders „Leven der moderne, oft dees-tijdsche doorluchtighe italiaensche schilders" en hun bron. Een vergelijking tussen van Mander en Vasari*, Alphen aan den Rijn 1984.

Miedema H., *Kunst historisch*, Maarsen–Den Haag 1989.

Miedema H., *Het leven van Hendrick Goltzius (1558 – 1617) met parafrase en commentaar*, [w:] *Goltzius-studies*..., s. 13–76.

Miedema H., *Philips Angel: „Praise of Painting"*, „Simiolus" 24, 1996, s. 227–258.

Miedema H., *Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas*, [w:] *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, (kolokwium Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 2000), red. M.-C. Heck i in., Villeneuve d'Asq/Lille 2002, s. 233–240.

Mielke H., *Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils*, dysertacja Freie Universität, Berlin 1967.

Mielke H., *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout 1996.

Milman M., *Trompe-l'oeil Painting: The Illusion of Reality*, Genève 1982.

Milman M., *Disguised Vision*, [w:] *Disguised Vision*, kat. wyst., Isetan Museum of Art, Tokyo 1994, s. 83–95.

Modroni G., *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, „Ricerche di storia dell'arte", 64, 1998, s. 23–34.

Moffit J.F., *Piú tondo che l'O di Giotto: Giotto, Vasari, and Rembrandt's Kenwood House „Self-Portrait"*, „Paragone" 35, 1984, s. 63–70.

Moffitt J.F., *Rembrandt, Revelation and Calvin's Curtains*, „Gazette des Beaux-Arts" CXII, avril 1989, s. 175–186.

Möller L., *Anatomia – Memento mori*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 10, 1959, s. 71–98.

Moltke J. von, *Govaert Flinck 1615–1660*, Amsterdam 1965.

Monrad K., *Die Königliche Gemälde- und Skulpturensammlung in Kopenhagen*, [w:] *Meisterwerke des Kopenhagener Statens Museum for Kunst im Kunsthistorisches Museum Wien*, red. M. Hergovich, A. Wied, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wien 1997, s. 11–24.

Montias J.M., *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.

Montias J.M., *Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art*, „Art History" 10, 1987, s. 455–466.

Montias J.M., *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*, Princeton 1989.

Montias J.M., *The influence of economic factors on style*, „De Zeventiende Eeuw" 6, 1990, s. 49–57.

Montias J.M., *Art at Action in 17th-century Amsterdam*, Amsterdam 2002.

Morath W., *Ein Grenzgänger im Zentrum des barocken „sensus allegoricus": der holländische Landschaftsradierer Hercules Segers; Strukturen eines bildlichen Phänomens, schematische Analyse der Konzeption und die Kriterien Walter Benjamins*, [w:] *Druckgraphik. Funktion und Form*, (sympozjum Kunsthistorisches Institut, Universität München, 1999), red. R. Stalla, München 2001, s. 67–80.

Morciniec D. i C., *Historia literatury niderlandzkiej. Zarys*, Wrocław i in. 1985.

Morét S., *Der„Paragone" im Spiegel der Plastik*, [w:] *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, red. A. Nova und A. Schreurs, Köln 2003, s. 203–215.

Moxey K.P.F., *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, New York 1977.

Müllenmeister K. J., *Roelant Savery, Kortrijk 1576 – Utrecht 1639. Hofmaler Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, I–II, Freren 1988 (t. III: *Neues und Ergänzungen zum Oeuvreverzeichnis*, Freren 1991).

Muller F., *Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam 1863–1882.

Muller J.M., *„The Perseus and Andromeda" on Rubens's House*, „Simiolus" 12, 1981–1982, s. 131–146.

Muller S., *Het Koninghuis te Rhenen*, „Bulletin van het Nederlandschen Oudheidkundigen Bond" N.S. IV, 1911, s. 66–73.

Müller J., *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993.

Müller J., *Les masques de la beauté: la vie d'Hendrick Goltzius dans le „Schilder-boeck" de Carel van Mander*, [w:] *Les „Vies" d'artistes*, (kolokwium Musée du Louvre 1993), red. M. Waschek, Paris 1996, s. 149–176.

Müller J. i in., *Die Masken der Schönheit: Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002.

Müller Hofstede J., *„Wort und Bild": Fragen zur Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, red. H. Vekeman, J. Müller Hofstede, Erftstadt [1984], s. IX–XXIII.

Muylle J., *„FASCINATIO". De betovering van en door het oog: een zeventiende-eeuwse toonkast in „trompe-l'oeil". Verhulde kunsttheorie en humanistisch geinspireerde vorstenspiegel*, „Zeventiende eeuw" 8, 1992, nr 2, s. 245–274.

Naturschätze – Kunstschätze: vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt, red. D. Syndram, K. Achilles–Syndram i in., kat. wyst., Kunstgewerbesammlung Bielefeld – Stiftung Huelsmann, Bielefeld 1991.

Neuman O., *„Aller Steden Pronkjuweel": Den Haag in de 17de eeuw*, [w:] Buijsen E. i in., *Haagse schilders in de Gouden Eeuw...*, s. 13–24.

Neuner A.M., *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei: Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Frankfurt a.M. 1995.

Neurdenburg E., *Hendrick de Keyser, beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam*, Amsterdam 1930.

Neurdenburg E., *De zeventiende eeuwsche beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en tijdgenoten*, Amsterdam 1948.

Nichols L.W., *Jan Govertsz. van der Aar: on the identification of Goltzius's patron*, [w:] *Was getekend (...) tekenkunst door de eeuwen heen. Liber Amicorum prof. dr. E.K.J. Reznicek*, red. A. Briels i in., „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 38, 1987, s. 241–255.

Nichols L.W., *The paintings of Hendrick Goltzius (1558–1617)*, New York 1990.

Nichols L.W., *The „Pen Works" of Hendrick Goltzius*, kat. wyst., Philadelphia Museum of Art 1991, „Bulletin Philadelphia Museum of Art" 88, 1991 (1992).

Nichols L.W., *Hendrick Goltzius – documents and printed literature concerning his life*, [w:] *Goltzius-studies*..., s. 77–120.

Die Niederlande und Deutschland. Aspekte der Beziehungen zweier Länder im 17. und 18. Jahrhundert, seminarium Kulturstiftung Dessau Wörlitz i Stiftung Historische Sammlungen des Hauses Oranien–Nassau, Dessau 2000.

Nieuwenhuis-van Berkum A., *Huygens als kunstadviseur. Schilders, aankopen en opdrachten*, [w:] *Huygens in Noorderlicht*, s. 113–126.

North M., *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln–Wiemar–Wien 1992.

North M., *Kunst en handel: culturele betrekkingen tussen Nederland en steden in het zuidelijke Oostzeegebied*, [w:] *A Miracle Mirrored: The Dutch Republic in European Perspective*, red. C.A. Davids, J. Lucassen, Cambridge 1995, s. 286–287.

Nova A., *„Paragone" – Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, [w:] *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, red. A. Nova und A. Schreurs, Köln 2003, s. 183–202.

Nuttall P., *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*, New Haven–London 2004.

Nyholm E., *Arte e teoria del manierismo*, t. 2: *Idea*, Odense 1982.

Oberhuber K., *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, dysertacja, Wien 1958.

Odenius O., *Mundus inversus*, „Tidskrift for Nordiske Folksminneforskning / Journal of Scandinavian Folklore" 10, 1954.

Odenius O., *Mundus inversus*, Uppsala–Cobenhave 1955.

Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen, kat. wyst., Kaiser–Wilhelm–Museum, Krefeld – Schloß Oranienburg – Paleis Het Loo, Apeldoorn (1999–2000), München 1999.

Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch Cityscape in the 17th Century and Its Sources, kat. wyst., Amsterdams Historisch Museum – The Art Gallery of Ontario Toronto, Amsterdam 1977

Orenstein N., *Hendrick Hondius (Duffel 1573 – The Hague 1650) and his buisness of prints*, dysertacja, New York 1992.

Ossola C., *Elogio del Nulla*, [w:] *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, red. Gigliola Nocera, Roma 1983, s. 109–134.

Ossola C., *Le antiche memorie del nulla*, Roma 1997.

Osten G. von der, *Studien zu Jan Gossaert*, [w:] *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, s. 454–475.

d'Otrange Mastai M.L., *Illusion in Art: Trompe-l'oeil: a history of pictorial illusionism*, New York 1975.

Ottenheym K., *The painters cum architects of Dutch classicism*, [w:] A. Blankert i in., *Dutch Classicism*..., s. 40–48.

Pächt O., *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, red. M. Rosenauer, München 1989.

Pächt O., *Altniederländische Malerei: von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, red. M. Rosenauer, München 1994.

Panofsky E., *Idea*, Leipzig–Berlin 1924 (wyd. wł. 1952, ang. 1968).

Panofsky E., *Der gefesselte Eros (zur Genealogie der Rembrandts Danae)*, „Oud Holland" L, 1933, s. 193–217; po pol.: *Spętany Eros*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 307–323.

Panofsky E., *Galileusz jako krytyk artystyczny*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 293–306.

Papenbrock M., *Landschaften des Exils: Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler*, Köln 2001.

Parker G., *The Dutch Revolt*, London 1977.

Parker Brienen R., *Albert Eckhout's paintings of the „wilde natien" of Brazil and Africa*, [w:] *Het exotische verbeeld, 1550–1950: boeren en verre volken in de Nederlandse kunst / Picturing the exotic,*

1550–1950: peasants and outlandish peoples in Netherlandish art, red. J. de Jong, B. Ramakers i in., Zwolle 2003, s. 106–137.

Paust B., *Studien zur barocken Menagerie im deutschsprachigen Raum*, Worms 1996.

Paviot J., *Le double portrait Arnolfini de Jan van Eyck*, „Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art" 66, 1997, s. 19–33.

Pelt R. van, *Man and Cosmos in Huygens' „Hofwijck"*, „Art History" 1981.

Peres C., *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos*, [w:] *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, red. H. Körner i in., Hildesheim–Zürich–New York 1990, s. 4–12.

Perini G., *Appunti sulla tradizione dell' „Ut rhetorica pictura" in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo*, [w:] *Immagini degli dei: mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, red. C. Cieri Via, Milano 1996.

Peter-Raupp H., *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim–Zürich–New York 1980.

Petersen J.H., *Mimesis – Imitatio – Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.

Pigler A., *La Mouche peint: un talisman*, „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts" 34, 1964, s. 47–64.

Plettinck L., *Karel van Mander, dichter, geschiedschrijver, schilder, 1548–1606: zijn leven – zijn werken*, Antwerpen 1886.

Ploeg P. van der, Vermeeren C. i in., *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in the Hague*, kat. wyst., Mauritshuis, The Hague 1997.

Płonka Bałus K., *Motywy martwej natury w iluminatorstwie niderlandzkim XV w. Kilka uwag o artystycznych skutkach sakralizacji przyrody na północ od Alp*, [w:] *Spór o genezę martwej natury...*, s. 51–70.

Pochat G., *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.

Pochat G., *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, [w:] *Imitatio: von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse*, red. P. von Naredi–Rainer, Berlin 2001, s. 11–47.

Poirier M.G., *The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence*, [w:] *The Age of Vasari*, kat. wyst., Binghamton N.Y. 1979, s. 53–66.

Pollmann J., *Religious choice in the Dutch Republic: the reformation of Arnoldus Buchelius 1565–1641*, Manchester 1999.

Pomian K., *Collectioneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Paris 1987, po pol.: *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996.

Postma H.J., *De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617–1678); nieuwe gegevens over een geldschieter van Rembrandt*, „Oud Holland" 102, 1988, s. 1–18.

Prado Valladares C. de, Mello Filho L. de, *Albert Eckhout, pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*, Rio de Janeiro 1981; 2. wyd.: *Albert Eckhout: a presenca da Holanda no Bresil, século XVII*, Rio de Janeiro 1989.

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., kat. wyst., Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen – Kunsthistorisches Museum, Wien (1988–1989), Freren 1988.

Prater A., *Rembrandt's Stilleben*, „Patheon" LIV, 1996, s. 62–76.

Preimsberger R., *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1991.

Preimesberger R., *Geburt der Stimme und Schweigen des Gesetzes: Beobachtungen an der Johannes-Seite des Turin-Mailänder Stunadenbuchs*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 57, 1994, s. 307–318.

Preimesberger R., *„...proprijs sic effingebam coloribus..." Zu Dürers Selbstbildnis von 1500*, [w:] *The Holy Face and the paradox of representation*, (kolokwium Biblioteca Hertziana, Rzym, i Villa Spelman, Florencja, 1996), Bologna 1998, s. 279–300.

Preimesberger R., *Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum „Amor" der Berliner Gemäldegalerie*, [w:] *Der stumme Diskur der Bilder. Relexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, red. V. von Rosen, K. Krüger i in., München 2003, s. 243–260.

Prohaska W., *Das geistliche Stilleben – Blumenkränze und Girlanden*, [w:] *Das flämische Stilleben...*, s. 321–325 i nr kat. 112–119.

Puttfarken Th., *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting 1400–1800*, New Haven–London 2000.

Raupp H.-J., *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim–Zürich–New York 1984.

Rave P.O., *Das Selbstbildnis des Johannes Gumpp in den Uffizien*, „Pantheon" 18, 1960, s. 28–31.

Reggio O., *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Urbino*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin" 53, nr 4, Spring 1996.

Regteren Altena I.Q. van, *Jacques de Gheyn, Three Generations*, t. I–III, The Hague–Boston–London 1983.

Rembrandt: A Genius and His Impact, red. A. Blankert, kat. wyst., The National Gallery of Victoria, Melbourne – The National Gallery of Australia, Canberra 1997–1998.

Rembrandt and His Pupils. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2–3 October 1992, red. G. Cavalli-Björkman, Stockholm 1993.

Rembrandt: The Blinding of Samson, kat. wyst., The National Gallery, London 1997.

Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt = Brown Ch., Kelch J., Thiel P.J.J. van i in., *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, kat. wyst., Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London 1991–1992.

Rembrandts Selbstbildnisse, red. Ch. White, Q. Buvelot, eseje: E. van de Wetering, V. Manuth, M. de Winkel, katalog: E. Buijsen, P. Schatborn, B. Broos, A. van Suchtelen, kat. wyst., The National Gallery, London – Mauritshuis, Den Haag (1999–2000), Zwolle–Stuttgart 1999 (wersja ang.: *Rembrandt by Himself*, London 1999).

Renckens B.J.A., *Cornelis Brisé, schilder van stillevens en portretten*, „Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie" 3, 1948, s. 5–8.

Renckens D., *Enkele archivalia en opmerkingen over Jacobus en Cornelis Biltius*, „Oud Holland" 68, 1953, s. 238–241.

Reuterswärd P., *Tafelvorhänget. Kring ett motiv i hollänskt 1600-talsmaleri*, „Konsthistorisk Tidskrift" 25, 1956, s. 99–113.

Reznicek E.K.J., *Goltzius als tekenaar*, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam – Teylers Museum, Haarlem 1958.

Reznicek E.K.J., *Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder*, „Oud Holland" 75, 1960, s. 30–49.

Reznicek E.K.J., *De achtse tronie van de schelpenverzamelaar*, [w:] *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp Begemann*, Doornspijk 1983, s. 209–211.

Reznicek E.K.J., *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, 2. t., Utrecht 1961 (oraz *Supplement: Hendrick Goltzius: drawings rediscovered 1962–1992*, New York 1993 oraz [w:] „Master drawings" 31, 1993, s. 215–278).

Riccardi-Cubitt M., *Un art européen. Le Cabinet de la Renaissance à l'époque moderne*, Paris 1993.

Ridderbos B., *In de suizend stilte van de binnenkamer. Interpretaties van het Arnolfini-portret*, [w:] *Nederland – Italië. Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italie 1400 –1750*, („Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 44), 1993, s. 35–74.

Ringbom S., *Icon to Narrative: the rise of the dramatic close-up in 15-th century devotional painting*, Åbo 1965.

Robinson M.S., *Van de Velde Drawings: a catalogue of drawings in the National Maritime Museum made by the Elder and the Younger Willem van de Velde*, 2 t., Cambridge 1958–1973/1974.

Robinson M.S., Weber R.E.J., *The Willem van de Velde drawings in the Boymans-van Beuningen Museum Rotterdam*, 3 t., Rotterdam 1979.

Robinson M.S., *Van de Velde: a catalogue of the paintings of the Elder and the Younger Willem van de Velde*, 2 t., London 1990.

Robinson W.W., *The early works of Nicolaes Maes, 1653 to 1661*, (dysertacja Harvard University, Cambridge, Mass.), Ann Arbor 1996.

Rogers Ph., *The Armada Tapestries in the House of Lords*, „Journal of the Royal Society of Arts" 136, Sept. 1988, s. 731–735.

Roosegaarde Bisschop G., *De geschilderde maquette in Nederland*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" 7, 1956, s. 167–217.

Roscam Abbing M., *De trompe-l'oeil-anekdote over Rembrandts dienstmeisje van Roger de Piles, 1635–1709*, „Kroniek van het Rembrandthuis" 44, 1992, nr 2, s. 2–22.

Roscam Abbing M., Thissen P., *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten, 1627–1678. Eigentijdse bronnen & oeuvre van gesigneerde schilderijen*, Leiden 1993.

Rosen V. von, *Die Energeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 27, 2000, s. 171–208.

Rottach I., *Bild und Vorhang in der holländischen Interieurmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, dysertacja, München 1989.

Rowlands J., *Hercules Segers*, New York 1979.

Rowlands J., *The Paintings of Hans Holbein the Younger*, Oxford 1985.

Rudolf II, Prague and the world, (International Conference Prague, 2–4 September 1997), red. L. Konečny, B. Bukovinská, I. Muschka, Prague 1998.

Rudolph H., *„Vanitas": Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, s. 405 i n.

Ruestow E.G., *The Microscope in the Dutch Republic: the shaping of discovery*, Cambridge 1996.

Russel M., *Visions of the Sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch Marine Painting*, Leiden 1983.

Russel M., *Seascape into Landscape*, [w:] Brown Ch. i in., *Dutch Landscape: early years...*

Russel M., *Willem van de Velde de Jonge: Het IJ voor Amsterdam met de Gouden Leeuw*, Bloemendaal 1992.

Russel M., *Hendrick (Cornelisz.) Vroom*, [w:] *Dictionary of Art* (*Grove's Dictionary of Art*), red. J. Turner, New York–London 1996, t. 32, s. 732–734.

Ruurs B., *Saenredam Constructies*, „Oud Holland" XCVII, 1982, s. 97–122.

Ruurs B., *Saenredam. The Art of Perspective*, Amsterdam–Philadelphia 1986.

De Sadelers: Jan, Raphael, Aegidius, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1963.

Sander J., *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992.

Sander J., Brinkmann B., *Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel*, Frankfurt a.M. 1995.

Sandström S., *Levels of Unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala 1963.

Santos L.R., *Hendrick Vroom en Portugal*, „Bolletino de Museu Nacional de Arte Antiga" I, 4, 1949, s. 207–208.

Santucci M., *Gli Arazzi della Battaglia di Pavia*, Milano 1999.

Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), red. E. Mai, kat. wyst., Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Centraal Museum, Utrecht (1985–1986), Köln 1985.

Schama S., *Dutch Landscapes: Culture as Foreground*, [w:] Sutton P.C., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*..., s. 64–83.

Schama S., *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988.

Schama S., *Rembrandt's Eyes*, Harmondsworth, Essex 1999.

Scheffer C., *Bartholomeus van Bassen*, dysertacja, Rijksuniversiteit Leiden 1985.

Scheicher E., *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien–München–Zürich 1979.

Schenkenveld M.A., *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas*, Amsterdam–Philadelphia 1991.

Schmidt-Degener F., *Rembrandt und der holländische Barock*, Studien der Bibliothek Warburg IX, Leipzig 1928 (wcześniej jako *Rembrandt en Vondel*, „De Gids" LXXXIII, 1919, s. 222–275).

Schmidt-Linsenhoff V., *Rhetorik der Hautfarben: Albert Eckhouts Brasilien-Bilder*, [w:] *Berichten, Erzählen, Beherrschen: Wahrnehmen und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, red. S. Burghartz, M. Christadler i in., Frankfurt a.M. 2003, s. 285–314.

Schnackenburg B., *Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie. Alte Meister. Gesamtkatalog*, Mainz 1996.

Schnackenburg B., *Young Rembrandt's „Rough Manner". A Painting Style and Its Sources*, [w:] Wetering E. van de, Schnackenburg B., *The Mystery of the Young Rembrandt*, s. 92–121.

Schneede U.M., *Das repräsentative Gesellschaftsbild in der niederländischen Malerei und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries*, dysertacja Kiel 1965.

Schneider C.P., *Death by Interpretation: Rembrandt's „Girl with Dead Peacocks"*, [w:] *Rembrandt and His Pupils...*, s. 55–67.

Schnitzler N., *Ikonoklasmus – Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996

Scholten F. i in., *Adriaen de Vries 1556–1626*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – Nationalmuseum Stockholm – The J. Paul Getty Museum Los Angeles (1999–2000), Zwolle 1999.

Schröder K.A., Sternath M.L., *Albrecht Dürer*, kat. wyst., Graphische Sammlung Albertina, Wien 2003.

Schuckman Ch., *Claes Jansz Visscher to Claes Claesz Visscher II (Nicolaes Visscher II)*, (*Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700* = The New Hollstein 38–39), Rotterdam 1991.

Schupbach W., *The Paradox of Rembrandt's „Anatomy of Dr. Tulp"*, London 1982.

Schütz K., *Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums*, [w:] *Von Bruegel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, red. E. Mai, H. Vlieghe, kat. wyst., Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen – Kunsthistorisches Museum, Wien; Köln 1992, s. 161–170.

Schütz K., *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*, kat. wyst., Wien 1994.

Schwartz G., *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart 1987 (wyd. hol. 1984, ang. 1985).

Schwartz G., *The Dutch world of painting*, kat. wyst., Vancouver Art Gallery – Rijksdienst Beeldende Kunst, Vancouver 1986.

Schwartz G., *Lady Pictura Painting Flowers*, „Tableau" 15, nr 6, 1993.

Schwartz G., Bok M.J., *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, Maarsen–The Hague 1990.

Schwebel H., *Die Kunst und das Christentum: Geschichte eines Konflikts*, München 2002

Segal S., *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht – Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; 's-Gravenhage 1991.

Segal S., *Blumen, Tiere und Stilleben von Ludger tom Ring d.J.*, [w:] Lorenz A. i in., *Die Maler tom Ring*, kat. wyst., Westfälisches Landesmuseum, Münster 1996, s. 109–149.

Seidel L., *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge–New York 1993.

Seymour Ch., *Dark Chamber and Light-Filled Room. Vermeer and the Camera Obscura*, „Art Bulletin" XLVI, 1964, s. 323–331.

Shearman J., *Only Connect... Art and spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Shoaf J., Turner N., *Two new drawings by Goltzius related to prints*, „Print Quarterly" 1, 1984, s. 267–271.

Siegfried S.L., *Boilly and the Frame-up of Trompe-l'oeil*, „The Oxford Art Journal" 15, 1992, nr 2.

Siegfried S.L., *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven – London 1995.

Sigel B.A., *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, dysertacja, Zürich 1977.

Simon M., *Claes Jansz. Visscher*, dysertacja, Freiburg i. Br. 1958.

Singer W., *The Mispercetion of Reality*, [w:] Ebert-Schifferer S., *Deceptions and Illusions...*, s. 40–51.

Sjöström I., *Quadratura: studies in Italian ceiling painting*, Stockholm 1978.

Sliggers B.C., *„Verschrikkelijk om te zien": 17de-eeuwse potvisstrandingen aan de Nederlandse kust*, [w:] *„Op het strand gesmeten". Vijf eeuwen potvisstrandingen aan de Nederlandse kust*, red. B.C. Sliggers, A.A. Wertheim, Zutphen 1992, s. 58–61.

Slive S., *Rembrandt and his critics 1630–1730*, The Hague 1953.

Slive S., *Frans Hals*, 3 t., London–New York 1970–1974.

Slive S., *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London 1995.

Slothouwer D.F., *De paleizen van Frederik Hendrik*, Leiden 1945.

Sluiter E.J., *Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De probleme van een vraagstelling*, „Leidsschrift" 6, 1990, nr 3, s. 5–39.

Sluijter E.J., *De Lof der schilderkunst: over de schilderijen van Gerrit Dou (1613–1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993.

Sluijter E.J., *Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer*, [w:] Vogelaar Ch., *Jan van Goyen...*, s. 39–59

Sluijter E.J., *New approaches in art history and the changing image of seventeenth-century Dutch art between 1960 and 1990*, [w:] *The Golden Age of Dutch painting in historical perspective*, red. F. Grijzenhout, Cambridge 1999, s. 247–276.

Sluijter E.J., *Seductress of Sight: Studies in Dutch art of the Golden Age*, Zwolle 2000.

Sluijter E.J., Enklaar M., Nieuwenhuizen P., *Leidse fijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760*, kat. wyst., Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1988.

Smidt Th., *Johannes Vermeer: Der Geograph. Die Wissenschaft der Malerei*, kat. wyst., Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kassel 2003.

Someren J.F. van, *Bucheliana*, „Het Boeck" 7, 1918, s. 241–159.

Sörbom G., *Mimesis and art: studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Stockholm 1966.

Sousa-Leao J. de, *Frans Post*, Rio de Janeiro 1937.

Sousa-Leao J. de, *Frans Post in Brazil*, „The Burlington Magazine" 80, 1942, s. 59–61 i 83, 1943, s. 216–217.

Sousa-Leao J. de, *Frans Post 1612–1680*, Amsterdam 1973.

Spicer J.A., Federle Orr L., *Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, kat. wyst., The Walters Art Gallery, Baltimore – Fine Arts Museum, San Francisco – The National Gallery, London (1997–1998), New Haven–London 1997.

Spinosa N., *La Bataille de Pavie*, Paris b.d. [1999].

Spór o genezę martwej natury, (Materiały sesji naukowej 25–26 X 2001, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, seria: Sztuka i kultura 3), red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń 2002.

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, oprac. R. Klessmann, E. de Jongh i in., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978.

Springer J., *Die Radierungen des Herkules Seghers*, „Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft Berlin", t. VIII, XIV, XVI, Berlin 1910–1912.

De stad Delft: cultuur en maatschapij van 1572 tot 1667, red. I.V.T. Spaander, R.-A. Leeuw, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1981.

Stanneck A., *Ganz ohne Pinsel gemalt: Studien zur Darstellung der Produktionsstrukturen niederländischer Malerei im „Schilder-boeck" von Karel van Mander (1604)*, Frankfurt 2003.

Staring A., *Een raadselachtige Kamerbeschildering*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 13, 1965, s. 3–13.

Steadman Ph., *Vermeer's Camera: uncovering the truth behind the masterpieces*, Oxford 2001.

Stechow W., *Rembrandt-Demokritus*, „Art Quarterly" 7, 1944, s. 233–238.

Sterling Ch., *Martwa natura od starożytności po wiek XX*, (1959), wyd. pol. Warszawa 1998.

Stilleben für Auge. Kochkunst und Gourmets von Aertsen bis Van Gogh, red. P. Beusen, publikacja towarzysząca wystawie w Gemeentekrediet, Brussel – Hessisches Landesmuseum, Darmstadt – Wallraf--Richartz-Museum, Köln (1996–1997), Gent 1996.

Stirm M., *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977.

Stoichita V.I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des tempes modernes*, dysertacja Paris 1989, wyd. Paris 1993; po ang. *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge 1997; po niem. *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

Stone-Ferrier L.A., *Dutch Prints of Daily Life: mirrors of life or masks of morals*, kat. wyst., Helen Foresman Spencer Museum of Art, Lawrence (Kansas) 1983.

Stone-Ferrier L., *Images of textiles: the weave of seventeenth-century Dutch art and society*, Ann Arbor 1985.

Stone-Ferrier L., *Views of Haarlem: A Reconsideration of Ruisdael and Rembrandt*, „Art Bulletin" 67, 1985, 3, s. 417–436.

Straten R. van, *Early Works by Lievens and Rembrandt in two unknown Still-Lives*, „Artibus et historiae" XIII (26), 1992, s. 121–142.

Strauss W.S., *Hendrick Goltzius 1558–1617. The complete engrawings and wooduts*, (*The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings, and woodcuts 1450–1700*), 2 t., New York 1977.

Strengholt L., *De dichter van „Bauw-heers wel-leven": Pieter Jansson Schagen*, Leiden 1977.

Strengholt L., *Constanter. Het leven van Constantijn Huygens*, Amsterdam 1987.

Strien C. D. van, *British Travellers in Holland during the Stuart Period*, (British Studies in Intellectual History 42), Leiden–New York–Cologne 1993.

Suchtelen A. van, *Bartholomeus van Bassen*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (Neues Thieme-Becker), Munchen–Leipzig 1983 i n., t. 7, 1993, s. 395–396.

Sullivan M.A., *Aertsens's Kitchen and Market Scenes: audience and innovation in Northern art*, „Art Bulletin" LXXXI, June 1999, s. 236–266.

Sullivan S.A., *The Dutch Gamepiece*, Tatowa N.J. 1987.

Summers D., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.

Sumowski W., *Drawings of the Rembrandt School*, I–X, New York 1979–1992.

Sumowski W., *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, I–VI, Landau /Pfalz 1983[–1994].

Suthor N., *Mimesis*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, red. G. Ueding, t. 5, Tübingen 2001, szp. 1294–1315.

Sutton P.C., *Pieter de Hooch: complete edition with a catalogue raisonné*, Ithaca, N.Y., 1980.

Sutton P.C. i in., *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, (wersja ang.: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*), kat. wyst., Philadelphia Museum of Art – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem – Royal Academy of Arts, London 1984.

Sutton P.C. i in., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam – Museum of Fine Arts, Boston – Philadelphia Museum of Art 1987–1988.

Sutton P.C. i in., *Pieter de Hooch 1629–1684*, kat. wyst., Dulwich Picture Gallery, London – Wadsworth Atheneum, Hartford 1998–1999.

Swan C., *Jacques de Gheyn II and the representation of the natural world in the Netherlands ca. 1600*, dysertacja Columbia University (1997), Ann Arbor 2004.

Swiegchem C.A. van, Ploos van Amstel G., *Zes unieke wandtapijten. Strid op de Zeeuwse stromen, 1572–1576*, Zwolle 1991.

Swillens P.T.A., *Jacob van Campen: schilder en bouwmeester, 1595–1657*, Arnhem 1962, 2. wyd. 1979.

Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich, red. A. Kozak, A. Ziemba, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Warszawa 1999.

Tatarkiewicz Wł., *Historia estetyki*, I–III, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960–1967.

Tatenhove J. van, *Het negende portret van Jan Govertsen*, „Leids Kunsthistorisch Jaarboek" 2, 1983, s. 229–233.

Taylor P., *Composition in seventeenth-century Dutch art theory*, [w:] *Pictorial composition from medieval to modern art*, (Warburg Institute Colloquia 6), red. P. Taylor, London 2000, s. 146–171.

Terwen J.J., Ottenheym K.A., *Pieter Post 1608–1669*, Zutphen 1993.

Testa J.A. , *The Beatty Rosarium: a manuscript with miniatures by Simon Bening*, Doornspijk 1986.

Testa J.A., *Fragments of a Spanish Prayerbook with miniatures by Simon Bening*, „Oud Holland" 105, 1991, s. 98–115.

Testa J.A., *The Stockholm–Kassel Booek of Hours: a reintegrated manuscript from the shop of Simon Bening*, Stockholm 1992.

Testa J.A., *An unpublished manuscript by Simon Bening*, „The Burlington Magazine" 136, July 1994, s. 416–426.

Theatrum rerum naturalium Brasiliae: Brasil–holandês / Dutch–Brasil, wyd. i oprac. C. Ferrão, J.P. Monteiro Soares, 5 t., Rio de Janeiro 1995.

Thiel P. J.J. van, *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562–1639*, Doornspijk 1999.

Thiel P.J.J. van, Bruyn Kops C.J. de, *Prijst de lijst. De Hollandse schilderlijst in de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 1984.

Thiel P.J.J. van, Miedema H., *De grootmoedigheid van Scipio, een schilderij van Karel van Mander uit 1600*, „Bulletin van het Rijksmuseum" 37, 1978, s. 51–59.

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 t., Leipzig 1907–1950.

Thommes A., *Philosophie der Malerei von Platon bis zu Jean-François Lyotard*, St. Augustin 1996.

Thomsen Th., *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer: Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*, Kopenhagen 1938.

Thöne F., *Werke des Hans Vredeman de Vries in Wolfenbüttel*, „Pantheon", XX, 1960, s. 248–255.

Thoss D., *Georg Hoefnagel und seine Beziehungen zur Gent-Brügger Buchmalerei*, „Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 82/83, 1986/1987, s. 199–211.

Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw, oprac. E. de Jongh i in., kat. wyst., Rijksmusem, Amsterdam 1976.

Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku, red. D. Folga-Januszewska, A. Ziemba, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Warszawa 2004.

Le trompe-l'oeil: plus vrai que nature?, kat. wyst., Musée de Brou, Bourg-en-Bresse 2005.

Ulivi F., *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959.

Upton J.M., *Petrus Christus: his place in fifteenth-century flemish painting*, University Park–London 1990.

Upton J.M., *„PETRVS.XPI.ME.FECIT": The Transformation of a Legacy*, [w:] *Petrus Christus in Renaissance Bruges: a interdisciplinary approach*, New York – Turnhout 1995, s. 53–61.

Valentiner E., *Karel van Mander als Maler*, Straßburg 1930.

Veca A., *Inganno & realtà. Trompe l'oeil in Europa XVI–XVIII sec.*, kat. wyst., Galleria Lorenzelli, Bergamo, Firenze 1980.

Veca A., *Honest Lies: the meaning, language, and instruments of trompe-l'oeil*, [w:] Ebert-Schifferer S., *Deceptions and Illusions...*, s. 55–73.

Venne H. van de, *Cornelius Schonaeus Goudanus (1540–1611): Overzicht van zijn elegische, epigrammatische en dramatische poëzie*, dysertacja Katholieke Universiteit Leuven, Voorthuizen 2001.

Verbraeken P. i in., *Joachim Beuckelaer. Het markt-en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650*, kat. wyst., Museum voor Schoone Kunsten, Gent 1986.

Vermeer studies, (materiały dwóch sympozjów: Mauritshuis, Haga i The National Gallery of Art, Waszyngton 1995–1996), red. I. Gaskell, M. Jonker, (Studies in history of art, National Gallery of Art, Washington, 55), New Haven–London 1998.

Vermet B., *Bartholomeus van Bassen*, [w:] *Dictionary of Art*, t. 3, s. 352–353.

Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum, red. E. Bergvelt, D.J. Meiers, M. Rijnders, Heerlen 1993.

Vignau-Wilberg Th., *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii 1592 – Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München 1994.

Vignau-Wilberg Th., *Durch die Blume. Natursymbolik um 1600*, München 1997.

Vignau-Wilberg Th., *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung*, kat. wyst., Alte Pinakothek, München – Rembrandthuis, Amsterdam (2001–2002), München 2001.

Vignau-Wilberg Th., *Hendrick Goltzius. Graphik*, kat. wyst., Staatliche Graphische Sammlung, München 2003.

Villa C., *Ut pictura poesis: appunti iconografici sui codici dell „Ars poetica"*, Milano 1988.

Vlieghe H., *Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd*, „De zeventiende eeuw" 3/2, 1987, s. 191–121.

Vogelaar Ch. i in., *Een jong en edel schildersduo. Rembrandt & Lievens in Leiden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1991.

Vogelaar Ch. i in., *Jan van Goyen*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden; Leiden–Zwolle 1996.

Vos D. de, *Hans Memling: the complete works*, Antwerp–Ghent 1994.

Hans Vredeman de Vries und die Folgen / and his influence, red. H. Borggreve, sympozjum Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo 30 I – 1 II 2004.

Vries A.B. de, *Maurits de Braziliaan*, kat. wyst., Museu de Arte Moderne, Rio de Janeiro 1968.

Vries A.B. de i in., *Rembrandt in the Mauritshuis*, Alphen aan de Rijn 1978.

Vries D. de, *Visscher*, [w:] *Lexikon zur Geschichte der Kartographie*, Wien 1986, s. 862–863.

Vries L. de, *Gerard Houckgeest*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 20, 1975, s. 25–56.

Vries L. de, *Tronies and other Single Figured Netherlandish Paintings*, „Leids Kunsthistorisch Jaarboek" 8, 1989, s. 185–202.

Vries W. de, *Wandeling en verhandeling: De ontwikkeling van het Nederlandse hofdicht in de zeventiende eeuw (1613–1710)*, Hilversum 1998.

Waal H. van de, *Drie eeuwen: vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500–1800: een iconologische studie*, 's-Gravenhage 1952.

Waals J. van der, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum) Amsterdam 1988.

Wadum J., *Johannes Vermeer (1632–1675) and his use of perspective*, [w:] *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (sympozjum Universiteit van Leiden – The Getty Conservation Institute, Malibu), red. A. Wallert i in., Santa Monica–Leiden 1995, s. 148–154.

Wadum J., *Contour of Vermeer*, [w:] *Vermeer studies*..., s. 200–223.

Wadum J., *„Dou doesn't paint, oh no, he juggles with his brush". Gerrit Dou, a Rembrandtesque „Fijnschilder"*, „Art Matters" 1, 2002, s. 62–77.

Wagner-Douglas I., *Das Maria- und Martha-Bild. Religiöse Malerei im Zeitalter der Bilderstürmer*, Baden–Baden 1999.

Walsh J., *The Dutch Marine Painters Jan and Julius Porcellis. I: Jan's Early Career*, „The Burlington Magazine" 116, 1974, s. 654–662.

Walsh J., *The Dutch Marine Painters Jan and Julius Porcellis. II: Jan's maturity and „de jonge Porcellis"*, „The Burlington Magazine" 116, 1974, s. 744–745.

Walton K.L., *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge (Mass.) 1990.

Wałek J., *The Czartoryski „Portrait of a Youth" by Raphael*, „Artibus et Historiae" 24 (12), 1991, s. 201–224.

Warnke M., *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, (Köln 1985), 2. wyd., Köln 1996 (wyd. franc. *L'Artiste et la court*, Paris 1989; wł. *Artisti di corte*, Roma 1991; ang. *The Court Artist*, Cambridge, Mass., 1993).

Warnke M., *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München–Wien 1992.

Waźbiński Z., *Intarsja: brakujące ogniwo w dziejach włoskiej martwej natury (1450–1550)*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*..., s. 29–50.

Weber G.J.M., *„'t Lof van den Pekelharingh": Vom alltäglichen und absonderlichen Heringsstilleben*, „Oud Holland" 101, 1987, s. 126–140.

Wellensiek H., *Gillis van Coninxloo: ein Beitrag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei um 1600*, dysertacja Universität Bonn 1954.

De wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735, red. E. Bergvelt, R. Kistmaker, (zbiór artykułów), Amsterdam–Zwolle 1992.

De wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735, red. E. Bergvelt, R. Kistmaker, kat. wyst., Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam–Zwolle 1992.

Werner E.A., *Der Tunisfeldzug Karls V. und die Tapisserien Wilhelm Pannemakers nach Kartons von J.C. Vermeyen*, [w:] *Kaiser Karl V. (1550–1558) – Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn–Wien 2000.

Westermann M., *Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, kat. wyst., The Newark Art Museum, Newark 2001.

Wetering E. van de, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997.

Wetering E. van de, *Die mehrfachen Funktion von Rembrandts Selbstporträts*, [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 10–37.

Wetering E. van de, *Rembrandt's Beginnings – an Essay*, [w:] Wetering E. van de, Schnackenburg B., *The Mystery of Young Rembrandt*, s. 22–57.

Wetering E. van de, Schnackenburg B. i in., *The Mystery of the Young Rembrandt*, kat. wyst. Staatliche Museen, Kassel – Rembrandthuis, Amsterdam 2002.

Wettengl K. i in., *Georg Flegel 1566–1638. Stilleben*, kat. wyst., Historisches Museum Frankfurt – Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M.; Stuttgart 1993.

Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, red. E. Mai, K. Wettengl, kat. wyst., Haus der Kunst, München – Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002.

Wheelock Jr. A.K., *Gerard Houckgeest and Emanuel de Witte: architectural painting in Delft around 1650*, „Simiolus" 8, 1975/1976, s. 167–185.

Wheelock Jr. A.K., *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650*, New York–London 1977.

Wheelock Jr. A.K., *Jan Vermeer*, (New York 1981 i kolejne edycje, m.in.: *Vermeer: The Complete Works*, New York 1988 i 1997), wyd. pol., Warszawa 1991.

Wheelock Jr. A.K., *Pentimenti in Vermeer's Paintings: Changes in style and meaning* , [w:] *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, (sympozjum Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz – Freie Universität, Berlin 1984), red. H. Bock, Th. Gaethgens, „Jahrbuch der Berliner Museen", Sonderband 4, 1987, s. 385–412.

Wheelock Jr. A.K., *„A Girl with a Broom": A problem of attribution*, [w:] *Rembrandt and His Pupils*..., s. 142–155.

Wheelock Jr. A.K., *Aelbert Cuyp*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington – National Gallery, London – Rijksmuseum, Amsterdam 2001–2002.

Wheelock Jr. A.K., *Illusionism in Dutch and Flemish Art*, [w:] Ebert-Schifferer S., *Deceptions and Illusions*..., s. 77–87.

Wheelock Jr. A.K., Kaldenbach C.J., *Vermeer's „View of Delft" and His Vision of Reality*, „Artibus et historiae" 6, 1982, s. 9–35.

Wheelock Jr. A.K. i in., *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, kat. wyst., Osaka Municipal Museum, Osaka 2000.

White Ch., *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. Pictures in the Royal Collection*, Cambridge 1982.

White Ch., Boon K.G., *Rembrandt's Etchings*, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engraving and Woodcuts*, Amsterdam–London–New York 1969.

Whitehead P.J.P., Boeseman M., *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil: Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam 1989.

Whitney W., *Propos sur la représentation de la sculpture non polychromée*, [w:] *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, red. S. Guillot de Suduiraut, (Colloque Musée du Louvre), Paris 2002, s. 13–36.

Widerkehr L., *Jacob Matham Goltzij privignus: Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius*, [w:] *Goltzius-studies*..., s. 219–260.

Winkel M. de, *Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträts*, [w:] *Rembrandts Selbstbildnisse*..., s. 60–74.

Der Winterkönig Friedrich V. Der letzte Kurfürst aus der Oberen Pfalz. Amberg – Heidelberg – Prag – Den Haag, red. P. Wolf, M. Henker, E. Brockhoff, B. Steinherr, S. Lippold, kat. wyst., Stadtmuseum Amberg, pod patronatem Haus der Bayerischen Geschichte, München 2003.

Woelderink B., *Die dynastischen Beziehungen zwischen Oranien-Nassau und deutschen Fürstentümern*, [w:] *Onder den Oranje boom*..., s. 42–51.

Woodall J., *Honour and Profit: Anthonies Mor and the status of portraiture*, [w:] *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, red. H. Blasse-Hegeman i in., („Leids Kunsthistorisch Jaarboek" 8, 1989), 's-Gravenhage 1990, s. 69–89.

Worp J.A., *Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd*, „Oud Holland" 9, 1891, s. 123–128.

Wurfbain M.L., *Hoe was „Het Puttertje" gebekt?*, [w:] *Opstellen voor H. Van de Waal*, (Leidse Kunsthistorische Series 3), Amsterdam–Leiden 1970, s. 155–161.

Yalçin F., *Abwesende Anwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2004.

Yiu Y., *Jan van Eyck: das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*, Frankfurt a.M. 2001.

Zandvliet K. i in., *Maurits, prins van Oranje*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam 2000.

Ziemba A., *Dwa obrazy z kolekcji Lanckorońskich: Rembrandt i Bol*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego" 13, 1998, s. 11–24.

Ziemba A., *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000.

Zijl M.I.E. van, *De tapijten van François Spiering en het aandeel van Karel van Mander de Oude in hun vormgeving*, Leiden 1976.

Zijl M.I.E. van, *De Delftse Wandtapijten*, [w:] *De stad Delft*..., s. 202–209.

Zilver uit de Gouden Eeuw, kat. wyst., Rockoxhuis, Antwerpen 1988–1989.

Zimmermann P.S., *Die „Architectura" von Hans Vredeman de Vries. Die Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa*, München 2002.

„Zo ver de wereld strekt". Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen, kat. wyst., Mauritshuis, 's-Gravenhage 1979.

Wykaz cytowanych wystaw

Amberg 2003: *Der Winterkönig Friedrich V. Der letzte Kurfürst aus der Oberen Pfalz. Amberg – Heidelberg – Prag – Den Haag*, oprac. P. Wolf, M. Henker, E. Brockhoff, B. Steinherr, S. Lippold, Stadtmuseum Amberg, pod patronatem Haus der Bayerischen Geschichte, München.

Amsterdam 1967: *Grafiek van Hercules Seghers*, oprac. K.G. Boon, J. Verbeek, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Amsterdam 1973: *Leven en werk van Antonie van Leeuwenhoek, 1632–1723*, Leeuwenhoek–Ziekenhuis.

Amsterdam 1976: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, oprac. E. de Jongh i in., Rijksmusem.

Amsterdam–Toronto 1977: *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch Cityscape in the 17th Century and Its Sources*, Amsterdams Historisch Museum – The Art Gallery of Ontario, Toronto.

Amsterdam–Toledo–Boston 1979–1980: *Dutch zilver 1580–1820*, oprac. A.J. den Blaauwen, Rijksmuseum, Amsterdam – The Toledo Museum of Art – Museum of Fine Arts, Boston.

Amsterdam–Zwolle 1982: *Frozen Silence: Hendrick Avercamp 1585–1634 / Barent Avercamp 1612–1679*, K.&V. Waterman Gallery, Amsterdam – Provinciehuis, Zwolle.

Amsterdam 1983: *The Impact of A Genius: Rembrandt, his pupils and followers in the seventeenth century*, oprac. A. Blankert, B. Broos, E. van de Wetering, G. Jansen, W. van de Watering, K.&V. Waterman b.V.

Amsterdam 1984: *Prijst de lijst. De Hollandse schilderlijst in de zeventiende eeuw*, oprac. P.J.J. van Thiel, C.J. de Bruyn Kops, Rijksmuseum.

Amsterdam–Boston–Filadelfia 1987–1988: *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, oprac. P.C. Sutton i in., Rijksmuseum, Amsterdam – Museum of Fine Arts, Boston – Philadelphia Museum of Art.

Amsterdam 1989: *De Hollandse fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, oprac. P. Hecht, Rijksmuseum.

Amsterdam 1992: *De wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst-en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, oprac. E. Bergvelt, R. Kistmaker i in., Amsterdams Historisch Museum.

Amsterdam 1993: *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish art 1580–1620*, oprac. R. Baarsen, W. Kloek, G. Luijten, M. Schapelhouman, A. van Suchtelen, Rijksmuseum.

Amsterdam 1993: *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, oprac. B. Bakker, H. Leeflang, Rembrandthuis.

Amsterdam 1995: *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, oprac. J. Huisken, K. Ottenheym, G. Schwartz, Koninklijk Paleis.

Amsterdam–Waszyngton 1996: *Jan Steen: schilder en verteller*, oprac. H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock Jr., Rijksmuseum, Amsterdam – National Gallery of Art, Washington.

Amsterdam 1999: *Rembrandt's Treasures*, oprac. B. van den Boogaert, B. Broos, R. van Gelder, J. van der Veen, Rijksmuseum Het Rembrandthuis.

Amsterdam–Cleveland 1999: *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, oprac. A. Chong, W. Kloek i in., Rijksmuseum, Amsterdam – The Cleveland Museum of Art.

Amsterdam–Sztokholm–Los Angeles 1999–2000: *Adriaen de Vries 1556–1626*, oprac. F. Scholten i in., Rijksmuseum, Amsterdam – Nationalmuseum, Stockholm – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Amsterdam–Dordrecht–Rotterdam 2000: *Geschiedenis in beeld*, oprac. J. Beijerman-Schols i in., Rijksmuseum, Amsterdam – Dordrechts Museum – Historisch Museum, Rotterdam.

Amsterdam 2000: *The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century. Paintings, Sculpture and Decorative Arts*, oprac. J. Kiers, F. Tissink, Rijksmuseum.

Amsterdam 2000: *Maurits, prins van Oranje*, oprac. K. Zandvliet i in., Rijksmuseum.

Amsterdam–Nowy Jork–Toledo 2003–2004: *Hendrick Goltzius (1558–1617): tekeningen, prenten en schilderijen* (*Hendrick Goltzius (1558–1617): drawings, prints and paintings*), oprac. H. Leeflang, G. Luijten i in., Rijksmuseum Amsterdam – The Metropolitan Museum of Art, New York – The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio).

Antwerpia 1982: *Het aards paradijs. Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, Koninklijk Maatschappij voor Dierenkunde van Antwerpen.

Antwerpia 1998: *Abraham Ortelius (1527–1598). Cartograaf en humanist*, oprac. R.W. Karrow jr., Museum Plantin–Moretus – Koninklijke Bibliotheek van België.

Antwerpia 1988–1989: *Zilver uit de Gouden Eeuw*, Rockoxhuis.

Augsburg 2000: *Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, oprac. Ch. Emmendörfer, B.R. Kommer i in., Städtische Kunstsammlungen.

Baltimore–San Francisco–Londyn 1997–1998: J.A. Spicer, L. Federle Orr, *Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, The Walters Art Gallery, Baltimore – Fine Arts Museum, San Francisco – The National Gallery, London.

Bergamo 1980: *Inganno & realtà. Trompe l'oeil in Europa XVI–XVIII sec.*, oprac. A. Veca, Galleria Lorenzelli.

Berlin–Amsterdam–Londyn 1991–1992: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, oprac. Ch. Brown, J. Kelch, P.J.J. van Thiel i in., Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London.

Berlin–Amsterdam–Londyn 1991–1992: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, oprac. H. Bevers, P. Schatborn, B. Welzel i in., Gemäldegalerie Berlin – Rijksmuseum, Amsterdam – The National Gallery, London.

Brugia 2002: *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden. 1430–1530*, oprac. T.–H. Borchert i in., Groeningemuseum.

Bruksela 1963: *De eeuw van Bruegel*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.

Bruksela 1971: *Rembrandt en zijn tijd*, *Realisme en schijnrealisme in de hollandse schilderkunst van de zevendiende eeuw*, oprac. E. de Jongh i in., Paleis voor Schone Kunsten.

Bruksela–Darmstadt–Kolonia 1996–1997: *Stilleben für Auge. Kochkunst und Gourmets von Aertsen bis Van Gogh*, oprac. P. Beusen i in., Gemeentekrediet, Brussel – Hessisches Landesmuseum, Darmstadt–Wallraf–Richartz-Museum, Köln.

Brunszwik 1978: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, oprac. R. Klessmann, E. de Jongh i in., Herzog Anton Ulrich-Museum.

Brunszwik 1979: *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts*, oprac. R. Klessmann i in., Herzog Anton Ulrich-Museum.

Brunszwik–Utrecht–Kolonia–Monachium 1989–1990: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, oprac. J. Białostocki, R. Klessmann i in., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig – Centraal Museum, Utrecht – Wallraf-Richartz-Museum, Köln – Alte Pinakothek, München.

Bourg-en-Bresse 2005: *Le trompe-l'oeil: plus vrai que nature?*, Musée de Brou.

Columbus 1985: *More than meets the eye: the art of trompe-l'oeil*, Columbus Museum of Art.

Delft 1981: *De stad Delft: cultuur en maatschapij van 1572 tot 1667*, oprac. I.V.T. Spaander, R.-A. Leeuw i in., Stedelijk Museum Het Prinsenhof.

Delft 1994: *Leonaert Bramer 1596–1674: Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, oprac. J. ten Brink Goldsmith, P. Huys Janssen, M.C.C. Kersten, J.M. Montias, M.C. Plomp, A.Q. van Ufford, Stedelijk Museum Het Prinsenhof.

Delft 1996: *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries: Illusionism trough the Conquest of Light and Space*, oprac. M.C.C. Kersten, D.H.A.C. Lokin, M.C. Plomp, Stedelijk Museum Het Prinsenhof.

Dordrecht 1992–1993: *De zichtbaere werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad*, oprac. P. Marijnissen i in., Dordrechts Museum.

Dordrecht–Kolonia 1998–1999: *Arent de Gelder 1645–1727: Rembrandts laatste leering*, oprac. E. Mai i in., Dordrechts Museum – Wallraf–Richartz–Museum, Köln.

Edynburg 1984: *Dutch Church Painters: Saenredam's Great Church at Haarlem in Context*, oprac. H. Macandrew i in., National Gallery of Scotland.

Essen–Wiedeń 1988–1989: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen – Kunsthistorisches Museum, Wien.

Essen–Wiedeń 2003–2004: *Die flämische Landschaft 1520–1700*, oprac. S. Brakensiek, K. Ertz,

P. Huvenne, U. Kleinmann, U. Middendorf, U. Neidhardt, K. Renger, K. Schütz, L. Slaviček, U. Wieczorek, A. Wied, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen – Kunsthistorisches Museum, Wien.

Filadelfia–Berlin–Londyn 1984: *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei* (*Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*), oprac. P.C. Sutton i in., Philadelphia Museum of Art – Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin–Dahlem – Royal Academy of Arts, London.

Frankfurt n.M. 1993: *Georg Flegel 1566–1638. Stilleben*, oprac. K. Wettengl i in., Historisches Museum – Schirn Kunsthalle.

Frankfurt n.M. 2003: *Rembrandt / „Rembrandt"*, oprac. J. Giltaij i in., Städelsches Kunstinstitut.

Gandawa 1986: *Joachim Beuckelaer. Het markt-en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650*, oprac. P. Verbraeken i in., Museum voor Schoone Kunsten.

Gdańsk 1997: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od drugiej połowy XV do końca XVIII wieku*, oprac. T. Grzybkowska i in., Muzeum Narodowe.

Greenwich, Conn.–Dublin 2003: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, oprac. P.C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams i in., Bruce Museum of Arts and Science, Greenwich (Conn.) – National Gallery of Ireland, Dublin.

Haarlem 1995: *De trots van Haarlem. Promotie van een stad in kunst en historie*, oprac. K. Levy-van Halm i in., Frans Halsmuseum – Teylers Museum.

Haga 1979: *„Zo ver de wereld strekt". Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau–Siegen*, Mauritshuis.

Haga – Apeldoorn 1987: *Constanter. Leven en werk van Constantijn Huygens*, Museon, Den Haag – Paleis Het Loo, Apeldoorn.

Haga – Antwerpia 1994: oprac. E. Buijsen i in., *Music & Painting in the Golden Age. The Hoogsteder Exhibition*, Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague – Hessenhuis, Antwerp.

Haga 1996: *Dutch Society in the Age of Vermeer*, oprac. D. Haks, M.Ch. van der Sman i in., Haags Historisch Museum.

Haga 1997: *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in the Hague*, oprac. P. van der Ploeg, C. Vermeeren i in., Mauritshuis.

Haga 1998: *Haagse schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag, 1600–1700*, oprac. E. Buijsen i in., Haags Historisch Museum.

Haga 1998: *Rembrandt under the Scalpel: The Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp Dissected*, oprac. N. Middelkoop, P. Noble, J. Wadum, B. Broos, Mauritshuis.

Haga 2004: *Albert Eckhout: een Hollandse kunstenaar in Brazilië* (*Albert Eckhout: a Dutch artist in Brazil*), oprac. Q. Buvelot i in., Mauritshuis.

Haga 2004: *Bedrogen ogen: geschilderde illusies van Cornelius Gijsbrechts / The eye deceived: trompe-l'oeil paintings by Cornelius Gijsbrechts*, Mauritshuis.

Haga–Schwerin 2004–2005: *Carel Fabritius 1622–1654*, oprac. F.J. Duparc, G. Seelig, A. van Suchtelen, Mauritshuis, Den Haag – Staatliches Museum, Schwerin.

Halbturn 1976: *Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, oprac. R. Bauer, Schloß Halbturn.

Hamburg/Altona 1981: *Zeichner der Admiralität: Marine–Zeichnungen und Gemälde von Willem van de Velde dem Älteren und dem Jüngeren*, oprac. G. Kaufmann, Th. Werner, Altonaer Museum.

Hamburg 1995: *Holländische Kirchenbilder*, oprac. H.R. Leppien, K. Müller, Th. Ketelsen, Hamburger Kunsthalle.

Hamburg 1999: *Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600*, oprac. Th. Ketelsen, Hamburger Kunsthalle.

Kassel–Amsterdam 2002: *The Mystery of the Young Rembrandt*, oprac. E. van de Wetering, B. Schnackenburg i in., Staatliche Museen Kassel – Rembrandthuis Amsterdam.

Kassel 2003: *Johannes Vermeer: Der Geograph. Die Wissenschaft der Malerei*, oprac. Th. Smidt, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Kolonia–Utrecht 1985–1986: *Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639)*, oprac. E. Mai i in., Wallraf–Richartz–Museum, Köln – Centraal Museum, Utrecht.

Kolonia–Antwerpia–Wiedeń 1992: *Von Bruegel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, oprac. E. Mai, H. Vlieghe i in., Wallraf–Richartz–Museum, Köln – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen – Kunsthistorisches Museum, Wien.

Kopenhaga 1965: *Hollandske og flamske stilleben fra 1600-tallet i danske eje*, Kunstforeningen.

Kopenhaga 1988: *Christian IV og Europa / Christian IV and Europe*, oprac. S. Heiberg i in., Europarådsudstilling / Europa Exhibition.

Kopenhaga 1999: *Illusions. Gijsbrechts. Royal Master of Deception*, oprac. O. Koester, Statens Museum for Kunst.

Kopenhaga 2002: *En fyrstelig gave Albert Eckhout – de fŕrste portraetter fra Brasilien*, Nationalmuseet.

Kraków 2001: *„Przyjmij laur zwycięski". Krzysztof Arciszewski w służbie Holenderskiej Kompanii Zachodnio-Indyjskiej /„Accept the Victorious Laurel": Christopher Arciszewski in the Service of the Dutch West-Indian Company*, oprac. J. Kukuczka, E. Tenerowicz, Muzeum Etnograficzne.

Krefeld–Oranienburg–Apeldoorn 1999–2000: *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, Kaiser–Wilhelm–Museum, Krefeld – Schloß Oranienburg – Paleis Het Loo, Apeldoorn.

Lawrence, Kansas, 1983: *Dutch Prints of Daily Life: mirrors of life or masks of morals*, oprac. L.A. Stone-Ferrier, Helen Foresman Spencer Museum of Art.

Lejda 1976: *Geschildert to Leyden anno 1626*, Stedelijk Museum De Lakenhal.

Lejda 1986: *Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaars-portretten uit de 17de – 20ste eeuw*, Stedelijk Museum De Lakenhal.

Lejda 1988: *Leidse fijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760*, oprac. E.J. Sluijter, M. Enklaar, P. Nieuwenhuizen, Stedelijk Museum De Lakenhal.

Lejda 1991: *Een jong en edel schildersduo. Rembrandt & Lievens in Leiden*, oprac. Ch. Vogelaar i in., Stedelijk Museum De Lakenhal.

Lejda 1996: *Jan van Goyen*, oprac. Ch. Vogelaar i in., Stedelijk Museum De Lakenhal.

Lejda 2001: *De Leidse fijnschilders uit Dresden*, oprac. A. Laabs i in., Stedelijk Museum De Lakenhal.

Lemgo–Antwerpia 2002–2003: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (*Tussen Stadspaleizen en Luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de renaissance*), oprac. H. Borggreve, Th. Fusenig, B. Uppenkamp, Weserrenaissance–Museum Schloß Brake, Lemgo – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Londyn 1986: *Dutch Landscape: the early years: Haarlem and Amsterdam 1590–1650*, oprac. Ch. Brown i in., The National Gallery.

Londyn 1997: *Rembrandt: The Blinding of Samson*, The National Gallery.

Londyn–Hartford 1998–1999: *Pieter de Hooch 1629–1684*, oprac. P.C. Sutton i in., Dulwich Picture Gallery, London – Wadsworth Atheneum, Hartford.

Londyn–Haga 1999–2000: *Rembrandt by Himself*, oprac. Ch. White, Q. Buvelot, E. van de Wetering, V. Manuth, M. de Winkel, E. Buijsen, P. Schatborn, B. Broos, A. van Suchtelen, The National Gallery, London – Mauritshuis, Den Haag.

Melbourne–Canberra 1997–1998: *Rembrandt: A Genius and His Impact*, oprac. A. Blankert i in., The National Gallery of Victoria, Melbourne – The National Gallery of Australia, Canberra

Milwaukee 1992–1993: *Leonaert Bramer, 1596–1674: a painter of the night*, oprac. F. Fox Hofrichter, W. Liedtke, L. J. Slatkes, A. K. Wheelock Jr., Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University.

Minneapolis–Toledo–Los Angeles 1990–1991: *Mirror of the Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, oprac. G.S. Keyes i in., Minneapolis Institute of Art – Toledo Museum of Art – Los Angeles County Museum.

Monachium–Amsterdam 2001–2002: *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung*, oprac. Th. Vignau-Wilberg, Alte Pinakothek München – Rembrandthuis Amsterdam.

Monachium–Kolonia 2002: *Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, oprac. E. Mai, K. Wettengl i in., Haus der Kunst, München – Wallraf–Richartz–Museum, Köln

Monachium 2003: *Hendrick Goltzius. Graphik*, oprac. Th. Vignau–Wilberg, Staatliche Graphische Sammlung.

Münster 1996: *Die Maler tom Ring*, oprac. A. Lorenz i in., Westfälisches Landesmuseum.

Newark 2001: *Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, oprac. M. Westermann, The Newark Art Museum.

Nowy Jork–Londyn 2001: *Vermeer and the Delft School*, oprac. W. Liedtke, M.C. Plomp, A. Rüger i in., The Metropolitan Museum of Art, New York – The National Gallery, London.

Osaka 2000: *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, oprac. A.K. Wheelock Jr. i in., Osaka Municipal Museum.

Ottawa 1996: *The Ingenious Machine of Nature. Four centuries of art and anatomy*, oprac. M. Cazot, M. Kornell, K.B. Roberts, The National Gallery of Canada, Ottawa.

Parma 1999: *Cristoforo Munari 1667–1720. Un maestro della natura morta*, oprac. F. Baldassari, Palazzo Magnani.

Parma–Wiedeń 2003: *Parmigianino ed il manierismo europeo*, oprac. L. Fornari Schianchi, S. Ferino–Pagden i in., Galleria Nazionale, Parma – Kunsthistorisches Museum, Wien.

Praga 1997: *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, oprac. E. Fučiková i in., Prague Castle.

Recife–Brasilia–São Paulo–Rio de Janeiro 2002–2003: *Albert Eckhout volta ao Brasil, 1644–2002 / Albert Eckhout returns to Brazil, 1644–2002*, *Nationalmuseet, Copenhagen*, oprac. B. Berlowicz, B. Due i in., Instituto Ricardo Brennand, Recife – Conjunto Cultural, Brasilia – Pinacoteca do Estado, São Paulo – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Recife 2003: *Frans Post e o Brasil Holandęs na coleçao do Instituto Ricardo Brennand*, oprac. B. Correa do Lago, Instituto Ricardo Brennand.

Rio de Janeiro 1942: *Frans Post*, oprac. R. Couto i in., Museu Naçional de Belas Artes.

Rio de Janeiro 1968: *Maurits de Braziliaan*, oprac. A.B. de Vries, Museu de Arte Moderne.

Rotterdam 1954: *Hercules Seghers*, oprac. E. Haverkamp Begemann, Museum Boymans–van Beuningen.

Rotterdam–Haarlem 1958: *Goltzius als tekenaar*, oprac. E.K.J. Reznicek, Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam – Teylers Museum, Haarlem.

Rotterdam 1959: *„Bewogen tijden". Claes Jansz Visscher: etser en uitgever*, Museum Boymans–van Beuningen.

Rotterdam 1963: *De Sadelers: Jan, Raphael, Aegidius*, Museum Boymans–van Beuningen.

Rotterdam–Waszyngton 1985–1986: *Jacques de Gheyn II als tekenaar* (*Jacques de Gheyn II as draughtsman*), oprac. A.W.F.M. Meij, J.A. Poot i in., Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam – The National Gallery of Art, Washington.

Rotterdam 1991: *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the Seventeenth Century*, oprac. J. Giltaij, G. Jansen, Museum Boijmans van Beuningen.

Rotterdam–Berlin 1996–1997: *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw* (*Heeren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert*; *Praise of ships and the sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*), oprac. J. Giltaij, J. Kelch i in., Museum Boijmans van Beunigen, Rotterdam – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum

Rotterdam–Frankfurt n.M. 1999–2000: *Dutch Classicim in seventeenth–century painting*, oprac. A. Blankert i in., Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam – Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M., Rotterdam.

Strasburg–Berno 2000–2001: *Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?*, red. C. Dupeux, P. Jezler i in., Musée de l'Oeuvre de Notre Dame, Strasbourg – Bernisches Historisches Museum, Bern.

Sztokholm 1992: *Rembrandt and his age*, oprac. G. Björkmann–Cavalli i in., Nationalmuseum.

Tokio–Kasama–Kumamoto–Lejda 1991: *Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst*, oprac. E. Buijsen i in., Tokyo Station Gallery – Kasama Nichido Museum – Kumamoto Perfectural Museum of Art – Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden.

Tokio 1994: *Disguised Vision*, Isetan Museum of Art.

Tybinga–Bazylea 1990: *Frans Post 1612–1680: Paradiesische Landschaft*, oprac. Th. Kellein, U.-B. Frei i in., Kunsthalle, Tübingen – Kunstmuseum, Basel.

Utrecht–Brunszwik 1991: *Jan Davidsz de Heem en zijn kring* (*Jan Davidsz de Heem und sein Kreis*), oprac. S. Segal, Centraal Museum, Utrecht – Herzog Anton Ulrich–Museum Braunschweig.

Utrecht–Los Angeles 2002: *Pieter Saenredam, the Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective / The Sacred Spaces of Pieter Saenredam*, oprac. A. de Groot, G. van Heemstra, L.M. Helmus, M.C. Plomp, Centraal Museum, Utrecht / J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Utrecht 2004: *Fish. Stil-lifes by Dutch and Flemish masters 1550–1700*, oprac. L.M. Helmus i in., Centraal Museum.

Vancouver 1986: *The Dutch world of painting*, oprac. G. Schwartz, Vancouver Art Gallery – Rijksdienst Beeldende Kunst.

Warszawa 1999: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, oprac. A. Kozak, A. Ziemba i in., Muzeum Narodowe.

Warszawa 2004: *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku*, oprac. D. Folga-Januszewska, A. Ziemba i in., Muzeum Narodowe.

Waszyngton–Nowy Jork 1986–1987: *The Age of Bruegel: Netherlandish drawings in the sixteenth century*, oprac. J.O. Hand i in., The National Gallery of Art, Washington – The Pierpont Morgan Library, New York.

Waszyngton–Boston 1989: *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, oprac. I. Bergström, A.K. Wheelock Jr., National Gallery of Art, Washington – Museum of Fine Arts, Boston.

Waszyngton–Haga 1995–1996: *Johannes Vermeer*, oprac. A. Blankert i in., The National Gallery of Art, Washington – The Hague, Mauritshuis.

Waszyngton–Londyn–Haga 2000: *Gerrit Dou 1613–1675: Master Painter in the Age of Rembrandt*, oprac. R. Baer i in., National Gallery of Art, Washington – Dulwich Picture Gallery – Mauritshuis, The Hague.

Waszyngton–Londyn–Amsterdam 2001–2002: *Aelbert Cuyp*, oprac. A. Wheelock Jr., The National Gallery of Art, Washington – The National Gallery, London – Rijksmuseum, Amsterdam.

Waszyngton 2002–2003: *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, oprac. S. Ebert-Schifferer i in., The National Gallery of Art.

Wenecja 1999: *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, oprac.: B. Aikema, B.L. Brown i in., Palazzo Grassi.

Wiedeń 1985: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, oprac. F. Koreny, Graphische Sammlung Albertina.

Wiedeń 1991: *Zu Gast in der Kunstkammer*, Kunsthistorisches Museum.

Wiedeń 1994: *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*, oprac. K. Schütz, Kunsthistorisches Museum.

Wiedeń 1997: *Meisterwerke des Kopenhagener Statens Museum for Kunst im Kunsthistorisches Museum Wien*, oprac. M. Hergovich, A. Wied i in., Kunsthistorisches Museum.

Wiedeń 1997: *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, oprac. S. Ferino–Pagden i in., Kunsthistorisches Museum.

Wiedeń 2000: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, oprac. G. J. Kugler, R. Bauer, Kunsthistorisches Museum.

Wiedeń-Essen 2002: *Das flämische Stilleben 1550–1680*, oprac. A. Balis, S. Brakensiek, K. Ertz, P. Huvenne, U. Kleinmann, W. Prohaska, K. Renger, K. Schütz, L. Slaviček, A. Vergara, U. Wieczorek, A. Wied, Kunsthistorisches Museum, Wien – Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen.

Wiedeń 2003: *Albrecht Dürer*, oprac. K.A. Schröder, M.L. Sternath, Graphische Sammlung Albertina

Wiedeń 2004: *Rembrandt*, oprac. M. Bisanz-Prakken i in., Graphische Sammlung Albertina.

Wrocław 1998: *Śląsk-Niederlandy: Złoty wiek 1550–1650. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. W 350-tą rocznicę Pokoju Westfalskiego*, oprac. S. Kiedroń, P. Poniatowska, Muzeum Historyczne we Wrocławiu.

Indeks postaci historycznych

(Indeks obejmuje tylko nazwiska postaci ważnych dla tematu książki, a pomija osobistości, skądinąd historycznie zasłużone, lecz wzmiankowane w tekście tylko marginalnie.)

Aachen Hans von (1552–1615), niem. malarz i rysownik, cz. w Monachium i na dworze Rudolfa II w Pradze — 34, 66

Aar Jan Govaertsz. van der (1544/45–1612), hol. patrycjusz, kupiec sukiennik, kolekcjoner muszli, koncholog, cz. w Haarlemie (i Amsterdamie?) — 66, 86, 104, 106, 107, 122, 125

d'**Acquet** Hendrick (1632–1706), hol. lekarz, doktor miejski w Delft, kolekcjoner naturaliów i sztuki — 66

Acronius Johannes (1584–1627), teolog i kaznodzieja haarlemski — 184

Aelst Willem van (Delft 1625/1626 – Amsterdam? 1683 lub po 1683), hol. malarz martwych natur z kwiatami i owocami lub z trofeami myśliwskimi, cz. w Delft, Francji, Włoszech, i gł. w Amsterdamie — 73, 211

Aerts (Aertsz.) Hendrick (Arijssel?, Mechelen? ok. 1565/1575 – Gdańsk 1603), flam. malarz widoków architektonicznych, cz. gł. w Gdańsku i Pradze — 314

Aertsen Pieter (Amsterdam 1507/1508 – Amsterdam 1575), niderl. malarz obrazów ołtarzowych i tablicowych o tematach religijnych oraz obrazów rodzajowych i martwych natur, cz. w Antwerpii i Amsterdamie — 68, 69, 71, 81, 214–216, 228

Agryppa von Nettesheim → Nettesheim Agryppa von

Agucchi Giovanni Battista (1570–1632), wł. duchowny, teoretyk sztuki, znawca, kolekcjoner, cz. gł. w Rzymie — 32, 64

Aguilonius Franciscus (François d'Aguilon) (1567–1617), jezuita, flam. fizyk (optyk), cz. w Brukseli — 37

Aitsinger (Eitzinger) Michael (Ried 1530/1535 – Bonn 1597/1598), niem. historyk i geograf, cz. w Wiedniu, Lowanium, Brukseli i Kolonii — 299

Akersloot Willem (Haarlem ok. 1600 – Haga po 1651), hol. grafik i malarz, cz. w Haarlemie i Hadze — 293

Alan z Lille (Alain de Lille, Alanus ab Insulas) (ok. 1128–1202), franc. teolog i filozof — 31

Alberti Leon Battista (1404–1472), wł. humanista, pisarz, filozof, etyk, historyk, przyrodnik, mechanik, architekt, malarz, rzeźbiarz i teoretyk sztuki — 27, 149, 150, 153, 154, 160, 201, 343

Alhazen (Abu Ali Al-Hasan Ibn al-Haitham) (987–1038 lub 965–1039/1040); fizyk, optyk i matematyk arab. — 37, 38

Altdorfer Albrecht (ok. 1480–1538), niem. malarz i grafik, cz. w Ratyzbonie — 116

Amalia van Solms → Solms Amalia van

Amman Jost (1539–1591), niem. grafik, cz. w Bazylei i Norymberdze — 144

Ampsing (Ampzing) Samuel (1590–1632), hol. pisarz, poeta, historyk, predykant, cz. w Haarlemie — 184, 268, 293, 332, 333

Anguissiola (Anguisciola) Sofonisba (1527–1626), malarka wł., cz. na dworze hiszp. oraz w Cremonie — 195

Anslo Cornelis Claesz. (1592–1646), hol. kaznodzieja mennonicki, cz. w Amsterdamie — 182, 183, 198, 345

Anthoniessen Hendrick van (Amsterdam 1605 – Amsterdam 1656), hol. malarz marin i widoków wybrzeży, cz. gł. w Amsterdamie, Hadze, Lejdzie i Leiderdorp — 270

Anthonisz. (Teunissen, Theunissen, Teunisz., Thonisz) Cornelis. (Amsterdam ok. 1505 – Amsterdam 1553), hol. malarz i rysownik, autor historii i portretów, cz. w Amsterdamie — 294–296, 305

Antonello da Messina → Messina Antonello da

Antyfilos (Antiphilus) z Aleksandrii (IV w. p.n.e.), staroż. malarz gr., konkurent Apellesa, autor przedstawień mitologicznych i portretów Filipa Macedońskiego i Aleksandra Wielkiego, opisywany przez Pliniusza i Kwintyliana — 100

Apelles (2. poł. IV w. p.n.e.), staroż. malarz gr., malarz i portrecista Aleksandra Wielkiego i Ptolemeusza I, cz. w Efezie, Kos, Aleksandrii — 34, 46, 70, 71, 76, 105, 200, 202, 205, 222, 267, 269, 273

Apollodoros (2. poł. V w. p.n.e.), staroż. malarz gr., cz. w Atenach — 202

Arcimboldo Giuseppe (1527–1593), malarz wł., cz. na dworze Ferdynanda I, Maksymiliana II i Rudolfa II w Wiedniu i Pradze — 53, 54

Arent Arentsz. (Amsterdam ok. 1585/1586 – Amsterdam 1631), hol. malarz pejzaży, cz. w Amsterdamie — 324

Ariosto Lodovico (1474–1533), poeta wł. — 170, 179, 204, 205

Armenini Giovanni Battista (1530–1609), wł. teoretyk sztuki — 105

Arundel earl of → Howard Thomas

Arystoteles (384–322 p.n.e.), staroż. filozof gr., fizyk i przyrodnik, teoretyk poezji i retoryki — 30, 31, 37, 148, 201, 225, 233, 235, 237, 317

Arystydes z Teb (2. poł. IV w. p.n.e.), staroż. malarz gr., opisywany przez Pliniusza — 205

Asselijn Jan (Diemen? ok. 1615 – 1652 Amsterdam), hol. malarz italianistycznych pejzaży, cz. w Rzymie i Francji, potem stale w Amsterdamie — 73

Ast Balthasar van der (Middelburg? 1593/1594 – Delft 1657); hol. malarz kwiatów i owoców, cz. w Middelburgu, Bergen op Zoom, Utrechcie, Delft — 84, 125, 126, 210, 211

Augustyn św., Aurelius Augustinus (354–430), bp Hippony w Afryce, teolog i filozof wczesnochrześcijański, Ojciec Kościoła — 31

Aurelius Cornelius (ok. 1460–1531), niderl. augustianin z Goudy, historyk, kronikarz Holandii, Zelandii i Fryzji — 331

Avercamp Hendrick (Amsterdam 1585 – Kampen 1634), hol. malarz pejzaży zimowych ze ślizgawkami, cz. w Amsterdamie i Kampen — 136, 274

Awicenna (Avicenna; arab. Abu Ali Husain ebn Abdallah Ebn-e Sina; 980–1037), arab.-perski lekarz, anatom i filozof — 145

Baast Pieter → Bastius Petrus

Baburen Dirck van (Wijk ok. 1595 – Utrecht 1624), hol. malarz historii oraz rodzajowych scen i figur, cz. w Parmie, Rzymie i gł. w Utrechcie — 71

Backer Adriaen (Amsterdam 1635 /1636 – Amsterdam 1684), hol. malarz portretów, cz. w Amsterdamie — 139

Backhuysen (Bakhuizen, Backhuijzen, Backhuizen, Backhuysen) Ludolf (Emden 1630 – Amsterdam 1708), hol. malarz marin, cz. w Amsterdamie i Hoorn — 256, 262, 266, 276, 278

Bacon Francis (1561–1626), ang. mąż stanu, filozof, etyk, teoretyk nauki, prawnik — 22, 32, 44

Badens Frans (1571–1618), malarz i kolekcjoner, cz. w Amsterdamie — 102

Baerle (Barlaeus) Caspar van (1584–1648), hol. poeta, predykant, profesor logiki na uniwersytecie w Lejdzie i filozofii w Amsterdamie — 52, 142, 148, 182, 184

Baglione Giovanni (ok. 1566–1643), wł. malarz i historiograf artystów, cz. w Rzymie — 229

Bailly David (Lejda 1584 – Lejda 1657), hol. malarz portretów i martwych natur, cz. gł. w Lejdzie, ponadto w Hamburgu, Wenecji, Rzymie oraz Brunszwiku — 62, 69, 223

Baldinucci Filippo (1625–1696), wł. historiograf i teoretyk sztuki, cz. we Florencji i Rzymie — 33, 328

Baldung, zw. Grien, Hans (ok. 1484/1485–1545), malarz niem., cz. w Strasburgu — 114

Balen Hendrick van (Antwerpia 1575 – 1632 Antwerpia), flam. malarz historii mitologicznych i biblijnych, cz. w Antwerpii — 50, 87

Bambeeck Nicolaes van (1596–1661), hol. patrycjusz, kupiec sukienny, cz. w Amsterdamie — 170, 179, 180

Ban Jan Matthijsz., niderl. złotnik, cz. ok. 1590 — 86, 94

Barbari Jacopo de' (cz. ok. 1505–1516), wł. malarz i grafik, cz. w Niemczech i Niderlandach — 227, 228

Barbaro Daniele (1513–1570), wł. matematyk, optyk, humanista, amator architektury i sztuki, teoretyk perspektywy, protektor Palladia, cz. w Wenecji — 37, 40

Barbarossa → Fryderyk Barbarossa

Barendsz. (Barentsz.) Dirck (Amsterdam 1534 – Amsterdam 1592), hol. malarz portretów i historii, cz. w Amsterdamie — 68, 101

Barlaeus → Baerle Caspar Van

Bas Agatha (1611–1658), hol. patrycjuszka, żona Nicolaesa van Bambeecka z Amsterdamu — 170, 179, 180

Bassen Bartholomeus van (Haga ok. 1590 – Haga 1652), hol. architekt i malarz wnętrz architektonicznych widoków architektonicznych, cz. w Delft i Hadze — 36, 283, 312, 314–322, 324

Bassi Martino (1544–1501), wł. architekt i teoretyk perspektywy — 37

Bastius Petrus (Pieter Baast) (koniec XVI w.), grafik hol. — 292, 301, 305

Beck David (1594–1634), hol. nauczyciel i poeta, amator sztuki, cz. w Hadze — 64

Becker Herman (ok. 1617–1678), hol. bankier, kupiec, armator, kolekcjoner obrazów, cz. w Amsterdamie — 72, 73

Beerstraten Jan Abrahamsz. (Amsterdam 1622 – Amsterdam 1666), hol. malarz marin i pejzaży, cz. w Amsterdamie — 266

Beert, Osias, St. (Antwerpia ok. 1580 – Antwerpia 1624), flam. malarz martwych natur, cz. w Antwerpii — 210

Bellini Giovanni (ok. 1426–1516), malarz wł., cz. w Wenecji — 151, 154, 155

Bellori Giovanni Pietro (Gianpietro) (ok. 1615–1696), wł. antykwariusz, bibliotekarz, teoretyk i historiograf sztuki, papieski konserwator starożytności rzym., cz. w Rzymie — 32, 33

Bembo Pietro (1470–1547), wł. kardynał, uczony, humanista, poeta, teoretyk literatury i języka — 93, 201

Benedetti Giovanni Battista (1530–1590), wł. matematyk, fizyk, optyk, astronom, teoretyk perspektywy — 37, 41

Bening Simon (Gandawa 1483/1484 – Brugia 1561), iluminator książek, cz. w Brugii i Gandawie — 211

Berckheyde (Berckheijde) Gerrit Adriaensz. (Haarlem 1638 – Haarlem 1698), hol. malarz widoków miejskich i pejzaży, cz. w Haarlemie — 303

Berckheyde (Berckheijde) Job Adriaensz. (Haarlem 1630 – Haarlem 1693), hol. malarz widoków miejskich i pejzaży, cz. w Haarlemie — 303

Berghe Christoffel van den (Middelburg 1617 – Middelburg 1642), hol. malarz kwiatów i owoców, cz. w Middelburgu — 211

Bernini Giovanni Lorenzo (Gianlorenzo) (1598–1680), wł. architekt, rzeźbiarz, scenograf, malarz, cz. gł. w Rzymie — 32

Beuckelaer (Bueckelaer) Joachim (Antwerpia ok. 1533 – Antwerpia ok. 1574), flam. malarz scen targowych i „kuchni", cz. w Antwerpii — 81, 214–216, 228

Beyeren (Beijeren) Abraham van (Haga 1620/1621 – Overschie 1690), hol. malarz martwych natur, cz. w Hadze, Delft, Amsterdamie, Alkmaarze, Goudzie i Overschie — 12, 43, 195, 345

Bijlert Jan van (Utrecht 1597/1598 – Utrecht 1671), hol. malarz historii i scen rodzajowych, cz. w Utrechcie — 50, 73, 346, 347

Biltius Jacobus (Haga 1633 – Bergen op Zoom 1681), hol. malarz trofeów myśliwskich i martwych natur *trompe-l'oeil* — 59, 61, 221, 231

Bisschop Cornelis (Dordrecht 1630 – Dordrecht 1674), hol. malarz wnętrz domowych, *chantournés*, portretów i historii, cz. w Dordrechcie — 62, 160, 169, 175, 193

Bisticci Vespasiano da (1421–1498), wł. humanista, pisarz, historyk, bibliotekarz, cz. gł. we Florencji i Urbino — 156

Blanckerhoff Jan Theunisz. (Blankerhoff; Alkmaar 1628 – Amsterdam 1669), hol. malarz marin, cz. w Amsterdamie — 266

Blaeu Willem Jansz. (Uitgeest 1571 – Amsterdam 1638), hol. kartograf, drukarz i wydawca, cz. w Amsterdamie — 127, 298

Bles met de → Herri met de Bles

Bleyenburch Cornelis van, hol. patrycjusz z Hagi, uczony przyrodnik, koncholog — 124

Bleyswijck (Bleyswyck) Dirck Evertsz. van (1639–1681), historyk hol., burmistrz Delft — 165

Blocklandt (van Montfoort) Anthonie(s) (Montfoort 1533/34 – Utrecht 1583), hol. malarz historii, cz. w Delft i Utrechcie — 68, 101

Bolck Cornelis Cornelisz. van (1. poł. XVII w.), właściciel zajazdu w Delft — 286

Bloemaert Abraham (Gorinchem 1566 – Utrecht 1651), hol. malarz historycznych scen rodzajowych i pastoralnych, rysownik i projektant rycin, cz. w Utrechcie — 68, 71, 101, 114, 208, 305, 344, 347

Bloemaert Hendrick (Utrecht 1601/1602 – Utrecht 1672), hol. malarz historii i tematów rodzajowych, cz. w Utrechcie — 303, 304

Boccaccio Giovanni (1313–1375), poeta wł. — 195, 237

Böhme Jacob (1575–1624), szewc śląski, niem. mistyk i filozof — 234

Bonnecroy Sebastian (uchwytny w źródłach 1650–1676), hol. malarz martwych natur *trompe-l'oeil*, cz. w Hadze i Antwerpii — 221

Bol Ferdinand (Dordrecht 1616 – Amsterdam 1680), hol. malarz historii i portretów, cz. w Amsterdamie — 73, 169, 172, 180, 181

Bol Hans (Mechelen 1534 – Amsterdam 1593), flam.-hol. malarz, rysownik, grafik, iluminator i ilustrator książek; pejzażysta, specjalista od miniaturowych krajobrazów malowanych gwaszem na tkaninach, cz. w Antwerpii i Amsterdamie — 111, 283, 284, 308

Boodt Anselm Boetius de (1550–1611), przyrodnik, mineralog, lekarz ces. Rudolfa II, czynny gł. w Pradze — 52, 53

Bor Paulus (Amersfoort ok. 1601 – Amersfoort 1669), hol. malarz historii, cz. w Amersfoort — 51

Bor Pieter Christiaensz. (1559–1635), hol. historyk, i poeta — 127, 128, 185

Borch Gerard ter (Terborch) (Zwolle 1617 – Deventer 1681), hol. malarz scen rodzajowych, cz. w Haarlemie, Londynie, Amsterdamie, Deventer — 24, 310

Borghese Scipione (1576–1633), kardynał, kolekcjoner wł., działający w Rzymie — 49, 56, 222

Borsselen Philibert van (ok. 1575/1580–1627), hol. poeta, cz. w Zelandii — 125

Bos (Bosch) Casper (Caspar, Kasper) van den (Hoorn lub Dordrecht 1634 – Hoorn 1656 lub krótko po 1656), hol. malarz marynistycznych *penschilderijen* i *grisailles*, cz. w Hoorn — 276

Bosch Hieronymus (Iheronimus, Jeroen) (van Aken) (ok. 1450 – 's-Hertogenbosch 1516), niderl. malarz i rysownik, cz. w 's-Hertogenbosch — 68, 328

Bosschaert Ambrosius (Antwerpia 1573 – Haga 1621), hol. malarz kwiatów, cz. gł. w Middelburgu, Utrechcie i Bredzie — 67, 84, 210, 211

Both Jan (Utrecht ok. 1615 – Utrecht 1652), hol. malarz pejzaży włoskich, cz. w Rzymie i Utrechcie — 73

Boumeester Cornelis Pietersz. (Rotterdam ok. 1652 – Rotterdam 1733), hol. malarz marynistycznych *penschilderijen* i *grisailles*, cz. w Rotterdamie — 276

Boville Charles (de) (Carolus Bovillus) (zm. ok. 1553), wł. filozof , cz. w Picardii — 234

Boxhorn Marcus Zuërius van (1612–1653), hol. pisarz, poeta, historyk, profesor historii na uniwersytecie w Lejdzie — 10

Brahe Tycho de (1546–1601), astronom duński, cz. m. in. w na dworze ces. Rudolfa II w Pradze 1599–1601 — 52

Bramantino (1460–1536), wł. malarz, cz. w Mediolanie — 200

Bramer Leonaert (Delft 1596 – Delft 1674), hol. malarz i rysownik, autor historii, scen rodzajowych i wnętrz komnat oraz iluzjonistycznych malowideł do dekoracji wnętrz rezydencji, domów i gmachów publicznych, ilustrator książek, cz. w Rzymie i Delft — 172, 173

Braun Georg (1541–1622), niem. geograf, kanonik katedry w Kolonii, autor tekstu w atlasie *Civitates Orbis Terrarium* — 290, 291, 329

Bray Jan de (Haarlem 1627 – Haarlem 1697), hol. malarz historii i portretów, cz. w Haarlemie — 73, 346

Bray Joseph de (Haarlem 1628/1634 – Haarlem 1664), hol. malarz martwych natur, cz. w Haarlemie — 9–11, 14, 20

Bray Salomon de (Amsterdam 1597 – Haarlem 1664), hol. architekt i malarz historii i portretów, cz. w Haarlemie — 51, 318

Bredero Gerbrand Adriaensz. (1585–1618), hol. dramaturg i poeta — 44

Breen Adam van (Amsterdam? pd. Niderlandy? ok. 1585 – Norwegia po 1640), hol. malarz pejzaży, cz. w Hadze, Amsterdamie, Oslo i Norwegii — 308

Bril Paul (Paulus) (Antwerpia 1554 – Rzym 1626), flam. malarz i grafik, pejzażysta, cz. w Rzymie — 28, 34, 50, 66, 73, 110, 243, 244, 253, 328

Brize (Brisé) Cornelis (Haarlem 1621/1622 – Amsterdam? 1665/1670), hol. malarz iluzjonistycznych martwych natur, cz. w Amsterdamie — 221, 222

Bronzino Agnolo (1503–1572), wł. malarz historii i portretów, cz. we Florencji — 102, 105, 108

Brouwer Adriaen (Oudenaarde 1606 – Antwerpia 1638), flam.-hol. malarz rodzajowych scen chłopskich, cz. w Haarlemie i Antwerpii — 73

Bruegel Pieter, St., zw. Chłopskim, (ok. 1526/1530 – Bruksela 1569), niderl. malarz, rysownik i projektant rycin, autor dzieł o tematyce relig., rodzajowej, moralistycznej (przysłowia) oraz pejzaży, cz. w Antwerpii i Brukseli — 72, 81, 111, 116–119, 121, 128, 136, 250, 251, 324, 342

Brueghel Jan, St., zw. Aksamitnym lub Kwiatowym (Bruksela 1568 – Antwerpia 1625), flam. malarz kwiatów i owoców, zwierząt i pejzaży, cz. w Antwerpii — 10, 50, 71, 84, 87, 110, 168, 210

Brueghel (Breughel) Jan (Jan Pieter), Mł. (Antwerpia 1628 – Włochy 1684?), flam. malarz kwiatów, owoców, pejzaży i widoków galerii kolekcjonerów, cz. gł. w Antwerpii i Włoszech — 205, 206

Brugghen Hendrick ter (Terbrugghen) (Utrecht? Haga? 1588 – Utrecht 1629), hol. malarz historii i figur rodzajowych, cz. w Rzymie i Utrechcie — 71, 73

Bruno Giordano (1548–1600), wł. filozof, przyrodnik i astronom — 52

Bruyn Bartholomeus (Barthel) St. (1493–1555), niem. malarz portretów, cz. w Kolonii — 214

Buchell Aernout van (Arnoldus Buchelius, 1565–1641), hol. prawnik i amator sztuki, cz. w Utrechcie — 64, 65, 67, 68, 80, 81, 87, 94, 100, 246, 252

Buytewech Willem Pietersz. (Rotterdam 1591/1592 – Rotterdam 1624), hol. malarz, rysownik i grafik, autor widoków pejzażowych, „wytwornych towarzystw" i scen z życia miejskiego i domowego, cz. w Haarlemie i Rotterdamie — 115, 143, 327, 335

Calcar Jan (Johann, Johan) Stephan van (1499–1546?), niderl. malarz i grafik, cz. w Wenecji — 146–148

Campen Jacob van (Haarlem 1595 – Randenbroeck k. Amersfoort 1657), hol. architekt i malarz, cz. w majątku rodzinnym Randenbroeck k. Amersfoort, Amsterdamie i Hadze — 51, 319

Campin Robert → Mistrz z Flémalle

Cappelle (Capelle) Jan van de (Amsterdam 1626 – Amsterdam 1679), hol. malarz marin, grafik, rysownik, kolekcjoner; cz. w Amsterdamie — 15, 112, 263, 267, 269, 273–275, 345, 347

Caravaggio Michelangelo Merisi da (1571–1610), malarz wł., cz. w Mediolanie, Rzymie, Neapolu, na Malcie, Syrakuzach, Mesynie i Palermo — 33, 34, 113, 156, 162, 229, 230

Cardano Girolamo (1501–1576), wł. matematyk, astronom i lekarz — 40

Carleton Dudley, sir (1573–1632), wicehr. Dorchester, ang. dyplomata, ambasador bryt. w Hadze 1615–1625, kolekcjoner obrazów — 57

Carpaccio Vittore (1460–1526), malarz wł., cz. w Wenecji — 217, 218

Carracci rodzina: Annibale (1560–1609), Agostino (1557–1602) i Ludovico (1555–1619), malarze wł., autorzy obrazów historycznych i iluzjonistycznych fresków, cz. gł. w Bolonii i Rzymie — 98, 156, 193

Castiglione Baldassare (1478–1529), książę, wł. pisarz i poeta — 27, 164, 170, 179, 180, 202, 204, 205, 208, 209, 273

Casserius Julius (Giulio Cesare Casserio) (1552–1616), wł. uczony, lekarz, anatom — 148

Castrucci Cosimo i Giovanni, ojciec i syn, wł. gliptycy z Florencji, po 1590 – do 1624 prowadzili warsztat wyrobu przedmiotów w technice „mozaiki florenckiej" (*comesso in pietre dure*) na dworze ces. Rudolfa II w Pradze — 54

Cats Jacob (1577–1660), hol. poeta, dramaturg, emblematyk, prawnik, 1636–1651 Wielki Pensjonariusz prowincji Holandii — 44

Caus Salomon de (1576–1626), francusko-niderlandzki matematyk, architekt, inżynier, mierniczy, konstruktor maszyn i automatów, projektant ogrodów, teoretyk perspektywy — 36–38, 41

Cellini Benvenuto (1500–1571), wł. rzeźbiarz i złotnik, cz. we Florencji — 57, 105, 106

Chantelou Paul Fréart de (1609–1694), fr. szlachcic, dworzanin, kolekcjoner i amator sztuki, mecenas Nicolasa Poussina — 162

Christus Petrus (Baerle ok. 1420 – Brugia 1473), malarz niderl., cz. w Brugii — 150, 159, 211, 217, 218, 303

Chrysoloras Manuel (ok. 1353–1415), bizant.-gr. uczony, humanista, cz. we Włoszech — 225

Chrystian IV (1577–1648), król Danii i Norwegii 1588–1648 — 48, 50, 54, 60, 112

Chrystian V (1646–1699), król Danii i Norwegii 1670–1699 — 60, 62, 230, 232–236, 237

Cigoli Lodovico (1559–1613), malarz wł. — 37

Cimabue (ok. 1240 – ok. 1302), malarz wł., cz. we Florencji — 84, 210

Claesz. Pieter (Burgsteinfurt 1597/1598 – Haarlem 1660), hol. malarz martwych natur, cz. w Haarlemie — 220

Clusius Carolus (Charles Lécluse) (1525–1609), niderl. botanik, profesor uniwersytetu w Lejdzie, założyciel ogrodu botanicznego tamże (1587) — 53, 122

Cock Hieronymus (Antwerpia ok. 1507/1510 – Antwerpia 1570), grafik i niderl. wydawca rycin, cz. w Antwerpii — 325, 326

Cock Jan Wellens de (ok. 1480–1528), niderl. malarz pejzaży ze scenami relig., rysownik i grafik, cz. w Antwerpii — 328

Cock Matthijs (Antwerpia ok. 1509 – Antwerpia przed 1548), niderl. malarz pejzaży, cz. w Antwerpii — 126

Codde Pieter (Amsterdam 1599 – Amsterdam 1678), hol. malarz scen rodzajowych, cz. w Amsterdamie — 24, 69

Cognet Gillis (ok. 1540 –1599), malarz niderl., cz. w Antwerpii — 81

Colantonio (cz. ok. 1440 – ok. 1460/1470), malarz wł., cz. w Neapolu — 217

Coligny Luiza de (1546–1620), czwarta żona księcia Wilhelma I Orańskiego, stadhoudera Niderlandów (poślubiona w 1583), matka Fryderyka Henryka i Wilhelma II — 282

Collier Edwaert (Breda 1640 – Londyn po 706), hol. malarz martwych natur w gatunku *trompe-l'oeil* — 56–59, 221, 222

Colombo Matteo Realdo (1516–1559), wł. uczony, lekarz i anatom — 145

Comenius → Komensky Jan Ámos

Commandino Federico (1509–1573), matematyk wł. — 37, 41

Coninxloo Gillis van (Antwerpia 1544 – Amsterdam 1606), flam.-hol. malarz pejzaży leśnych, twórca tzw. szkoły z Frankenthal, cz. w Antwerpii, Frankenthal (Pfalz) i Amsterdamie — 54, 66, 78, 109–111, 120, 298, 328

Conte Jacopino (Jacopo) del (1510–1598), malarz wł., cz. gł. we Florencji — 83

Coopse Pieter Jansz. (Hoorn ok. 1638/1642 – Hoorn 1673), hol. malarz marynistycznych *penschilderijen* i *grisailles*, cz. w Hoorn — 276

Coornhert Dirck Volkertsz. (1522–1590), hol. poeta i grafik, wydawca rycin, sekretarz miasta Haarlemu i sekretarz Stanów Prowincjonalnych Holandii, cz. gł. w Haarlemie — 84, 85

Coques Gonzales (Antwerpia 1614 lub 1618 – Antwerpia 1684), malarz flam., cz. w Antwerpii — 51

Corneille Pierre (1606–1684), franc. poeta i dramaturg — 44

Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Haarlem 1562 – Haarlem 1638), hol. malarz historii i alegorii, rysownik i projektant rycin, cz. w Haarlemie — 66, 68, 73, 77, 78, 81–85, 93, 109, 114, 124, 170, 208, 243, 254, 347

Cornelius Aurelius → Aurelius Cornelius

Cortese (Cortesi) Paolo (1465–1510), wł. pisarz i teoretyk, cyceronista — 201

Costa Lorenzo (1460–1535), malarz wł., cz. w Ferrarze, Bolonii, Mantui — 155

Cousin Jean, St. (ok. 1490–1561), malarz franc., cz. w Paryżu i Fontainebleau, teoretyk perspektywy — 36

Couwenbergh Christiaen van (Delft 1604 – Kolonia 1667), hol. malarz historii, cz. w Delft, Hadze i Kolonii — 51, 71, 160, 169

Craen Laurens (ok. 1635–1664), hol. malarz martwych natur — 221

Crayer (Craeyer) Caspar (Gaspar) de (Antwerpia 1584 – Gandawa 1669), flam. malarz historii i portretów, cz. w Brukseli i Gandawie — 67

Crivelli Carlo (ok. 1430/1435 – po 1493), malarz wł., cz. w Wenecji, Dalmacji i Marche — 153, 155, 226

Croll Oswald (zm. 1609), niem. lekarz, chemik i alchemik, profesor uniwersytetu w Marburgu — 52, 53

Cuvenes Johannes, St. (ok. 1620–1656), malarz hol., pochodzący z Bremy, cz. w Hadze i Amsterdamie — 220

Cuyck van Meyerop (Mierop) Frans (Brugia ok. 1640 – 1689 Gandawa), flam. malarz martwych natur myśliwskich i *trompe-l'oeil* z ubitym ptactwem, cz. gł. w Gandawie — 231

Cuyp Aelbert (Dordrecht 1620 – Dordrecht 1691), hol. malarz pejzaży i scen myśliwskich, cz. w Dordrechcie — 241, 303

Cuyter Job Jansz. (XVII w.), kupiec z Dordrechtu i kapitan żeglugi handlowej — 240, 241

Cyceron (Marcus Tullius Cycero; 106–43 p.n.e.), rzym. mówca, filozof, pisarz, mąż stanu, teoretyk wymowy — 31, 201

Cyriak z Ancony (Ciriaco de' Pizzicolli; 1391–1452), wł. kupiec i humanista, amator starożytności i sztuki — 156

Dankerts Cornelis (1603–1656), hol. grafik, kartograf i drukarz map, cz. w Amsterdamie — 318

Danti Egnatio (Ignazio) (1536–1586), bp, wł. matematyk, optyk, geometra i astronom, teoretyk perspektywy — 37

Decker Cornelis (zm. Haarlem 1678), hol. malarz pejzaży, cz. w Haarlemie — 305

Defoe Daniel (1660–1731), pisarz ang. — 239

Delen Adriaen (uchwytny w 1. ćw. XVII w.). flam. kupiec i handlarz sztuką, cz. w Antwerpii — 268

Delen Dirck van (Heusden k. 's-Hertogenbosch 1604/1605 – Arnemuiden 1671), hol. malarz widoków architektonicznych, cz. w Middelburgu i Arnemuiden — 312, 317, 318, 321, 322

Delff Cornelis Jacobsz. (Delft 1571 – Delft 1643), hol. malarz portretów, cz. w Delft — 71

Demokryt (ok. 460 – ok. 370 p.n.e.), filozof gr. — 29

Deuren Olivier van (1666–1714), hol. malarz, cz. w Rotterdamie — 165, 169

Deyman Johannes (1620–1666), hol. lekarz, anatom, pasierb doktora Nicolaesa Tulpa, cz. w Amsterdamie — 138, 139, 143, 170, 185, 229

Diest Jeronimus (Jeronymus, Hieronymus) van (Haga 1631 – Haga po 1677 /1697), hol. malarz marin, cz. w Hadze — 256, 266, 278, 279

Diest Willem van (Haga przed lub ok. 1610 – Haga po 1668), hol. malarz marin, cz. w Hadze — 256

Dissius Jacob (zm. 1695), hol. wydawca i drukarz, kolekcjoner obrazów (zwł. Vermeera), cz. w Delft — 72

Does Pieter van der (1562–1599), hol. wojskowy, kapitan, superintendent floty i komandor w bitwie z Wielką Armadą, wiceadmirał floty prowincji Holandii, generał artylerii — 248

Dolendo Bartholomeus (Lejda ok. 1570/1572 – Lejda 1626), hol. grafik i złotnik — 143, 144

Donne John (1572–1631), poeta ang. — 44

Dou Gerrit (Gerard) (Lejda 1613 – Lejda 1675), hol. malarz tematów rodzajowych i historii, cz. w Lejdzie — 23, 33, 35, 70, 72, 163–167, 169, 172, 193, 216, 219, 220, 226, 227, 344, 347

Drake Francis, sir (ok. 1540–1596), ang. korsarz, kapitan floty bryt., przywódca wyprawy dookoła Ziemi 1578, zwycięzca floty hiszp. pod Kadyksem 1587, od 1588 (bitwa z Wielką Armadą) wiceadmirał, zdobywca Kalifornii dla Korony Bryt. — 247, 248

Drebbel Cornelis (1572–1634), hol. fizyk, mierniczy, optyk, konstruktor — 22, 38

Droochsloot Joost Cornelisz. (Utrecht 1585/1586 – Utrecht 1666), hol. malarz scen rodzajowych i pejzaży miejskich i wiejskich, cz. w Utrechcie — 306, 309

Dubbels Hendrick (Amsterdam 1621 – Amsterdam 1707), hol. malarz marin i widoków wybrzeży oraz pejzaży zimowych, cz. w Amsterdamie — 226

Dudley Robert, sir (1532/1533–1588), earl of Leicester od 1564, ang. arystokrata, przywódca wojskowy, faworyt królowej Elżbiety I — 247, 308

Dürer Albrecht (1471–1528), niem. malarz, grafik, rysownik i teoretyk sztuki, cz. w Norymberdze — 27, 36, 48, 72, 105, 107, 108, 114, 116, 180, 197, 200, 204, 205, 208, 211, 307

Dyck Anton (Anthonie, Anthonis, Antoon) van (Antwerpia 1599 – Londyn 1641), malarz flam., cz. w Antwerpii, Włoszech i od 1632 stale w Londynie — 48, 51, 56, 58, 59, 205

Eckhout Albert (Aelbert) (Groningen ok. 1610 – Groningen 1666), malarz hol., autor dokumentacyjnych przedstawień tubylców Brazylii i martwych natur z egzotycznymi owocami, cz. w Brazylii 1637–1644 dla gubernatora Johana Mauritsa van Nassau-Siegen, następnie w różnych miastach hol. oraz dla elektora saskiego w Dreźnie (1653) — 52, 60, 62, 232

Eeckhout Gerbrand van den (Amsterdam 1621 – Amsterdam 1674), hol. malarz historii, portretów i scen rodzajowych, grafik i rysownik, cz. w Amsterdamie — 73, 274

Egbertsz. Sebastiaen → Vrij Sebastiaen Egbertsz. de

Elinga Pieter Janssens (Brugia 1623 – Amsterdam? 1682), hol. malarz wnętrz domowych, cz. w Amsterdamie — 24, 175

Elsheimer Adam (1578–1610), niem. malarz historii i pejzaży, cz. w Wenecji i Rzymie — 110, 274

Elżbieta I (Tudor; 1533–1603), królowa Anglii i Irlandii od 1558 — 244, 245, 247, 249

Elżbieta Stuart, zw. Królową Zimową (Winterkönigin) (1596–1662), córka króla Jakuba I Stuarta; od 1613 żona Fryderyka V, elektora Palatynatu Reńskiego; królowa Czech 1619–1620; od 1620 na emigracji w Holandii — 49, 50, 55, 245, 255, 257–259, 282, 320, 321

Ende Josua van den (cz. w Amsterdamie ok.. 1584–1634/1635), hol. rytownik, pracujący na zlecenia oficyn kartograficznych Willema Jansz.'a Blaeu'a i Lucasa Jansz.'a Waghenaera w Amsterdamie — 298

Erazm z Rotterdamu (1467–1536), niderl. humanista, filolog, filozof, etyk, cz. w Londynie, Paryżu, Niderlandach i Bazylei — 35, 98, 105, 107, 205

Everdingen Allaert van (Alkmaar 1621 – Amsterdam 1675), hol. malarz pejzaży, cz. w Haarlemie i Amsterdamie — 73, 269, 274

Everdingen Caesar Boëtius van (Alkmaar ok. 1617 – Alkmaar 1678), hol. malarz historii i alegorii, cz. w Alkmaarze, Hadze, Haarlemie i Amsterdamie — 51

d'**Eyck** Barthélemy (cz. ok. 1435–1470), niderl. malarz, cz. w Prowansji — 217

Eyck Jan van (Maaseik? ok. 1395? – Brugia 1441), malarz niderl., cz. w Hadze i gł. w Brugii — 27, 38, 150–153, 156, 181, 195, 196, 217, 218, 289, 303, 312

Fabritius Carel (Middenbeemster 1622 – Delft 1654), hol. malarz historii, portretów, widoków miejskich, *trompe-l'oeil*, konstruktor kaset perspektywicznych, cz. w Amsterdamie, Middenbeemster i Delft — 27, 33, 36, 40, 172–176, 225–227, 303, 311, 344, 347

Fawkes Guy (1570–1606), ang. konspirator, członek grupy katolickich ekstremistów, współorganizator spisku z 5 listopada 1605 (Gunpowder Plot) i wykonawca zamachu, mającego na celu wysadzenie gmachu parlamentu londyńskiego i zabicie króla Jakuba I podczas inauguracyjnego posiedzenia obu izb parlamentu — 298

Fazio (Facius) Bartolomeo (1400–1467), wł. humanista i pisarz — 156, 226

Félibien André (1619–1695), franc. teoretyk i historiograf sztuki, członek Académie Royale de la Peinture et Sculpture w Paryżu — 32

Ferdinando de' Medici → Medici Ferdinando de'

Ferdynand I Medyceusz → Medici Ferdinando de'

Ferdynand III Habsburg (1608–1657), cesarz w latach 1637–1657 — 35, 58, 222

Ferguson William Gowe (ok. 1633 – po 1695), szkocko-hol. malarz myśliwskich *trompe-l'oeil*, cz. w Szkocji i Holandii — 231

Filarete (Antonio Averlino) (ok. 1400 – po 1465), wł. architekt i teoretyk sztuki — 210, 211

Filip II (1573–1618), książę szczeciński (od 1606) z rodu Gryfitów, mecenas i kolekcjoner sztuki, autor rozpraw o sztuce — 104

Filip II Habsburg (1525–1598), władca Niderlandów od 1555, król Hiszpanii od 1556 i Portugalii od 1581 — 48, 52, 86, 247

Filostrat Mł., Flawiusz (ur. ok. 170 n.e.), pisarz grecko-rzym., autor *Żywota Apolloniusza z Tyany*, prawdopodobnie jednak identyczny z → Filostratem Starszym, autorem *Obrazów* (*Eikónes*) — 34, 210

Filostrat Starszy (ok. 170–244/249 n.e.), pisarz grecko-rzym., autor *Obrazów* (*Eikónes*), zapewne tożsamy z autorem *Żywota Apolloniusza z Tyany* — 34, 211, 212, 227, 343

Flandes Juan de (uchwytny w źródłach 1496–1519), malarz niderl., cz. w Hiszpanii — 150

Flegel Georg (ok. 1566–1638), niem. malarz martwych natur, cz. we Frankfurcie n.M. — 211, 218

Flinck Govaert (Kleve 1615 – Amsterdam 1660), hol. malarz historii i pejzaży, cz. w Amsterdamie — 51, 180, 193, 225

Floris (de Floris de Vriendt) Frans (Antwerpia 1519/1520 – Antwerpia 1570), niderl. malarz i rytownik, cz. w Antwerpii — 65, 202

Fontana Lavinia (1552–1614), malarka wł. — 195

Francesco III d'Este (1698–1780), książę Modeny i Reggio — 162

Francken Mł., Frans (Antwerpia 1581 – Antwerpia 1642), flam. malarz historii i „gabinetów amatorów", cz. w Antwerpii — 125

Frobisher Martin (ok. 1535–1594), ang. żeglarz, korsarz, następnie kapitan, komandor floty bryt. w bitwie z Wielką Armadą w 1588 — 248

Froment Nicolas (cz. 1461–1484), malarz niderl.-fr., cz. w Picardii, Langwedocji (Uzès) i Prowansji — 181

Fromentin Eugène-Samuel-Auguste (1820–1876), franc. prawnik, pisarz, eseista, krytyk sztuki i estetyk, malarz — 17, 18

Fryderyk Barbarossa (Rudobrody; ok. 1125–1190), cesarz od 1155 — 338

Fryderyk III (1609–1670), król Danii i Norwegii 1648–1670 — 52, 60, 230, 232

Fryderyk III Mądry (Friedrich III von Wettin; 1463–1525), elektor saski od 1486 — 228

Fryderyk V von der Pfalz (1596–1632), elektor-palatyn reński 1610–1623, król Czech 1619–1620 („Król Zimowy"), od 1620 na wygnaniu w Holandii, rezydował w Rhenen — 55, 245, 257–259, 265, 282, 319–321

Fryderyk Henryk Orański (1584–1647), książę Oranje-Nassau, stadhouder Zjednoczonych Niderlandów 1625–1647 — 43, 44, 47, 50, 51, 55, 112, 176, 247, 257, 271, 282, 319–322

Fryderyk Wilhelm (von Hohenzollern; 1620–1688), elektor brandenburski i książę pruski od 1640 (zw. Wielkim Elektorem), ożeniony z Ludwika Henryką van Nassau-Oranie, córką Fryderyka Henryka Orańskiego, rezydował w Berlinie, Poczdamie, Kleve i Oranienburgu — 230

Fuchs Leonard (1501–1566), botanik niem. — 146

Fyt Jan (Antwerpia 1611 – Antwerpia 1661), flam. malarz martwych natur, zwierząt domowych i tematów myśliwskich, cz. w Antwerpii — 211

Gaesbeeck Adriaen van (1621–1650), hol. malarz scen rodzajowych, cz. w Lejdzie — 163

Galen (Claudius Galenus; ok. 130–200 n.e.), rzym. lekarz i anatom — 144, 145, 148

Galileusz (Galileo Galilei) (1564–1642), wł. matematyk, fizyk, optyk, astronom, mechanik, konstruktor lunet — 37

Galle Philips (Haarlem 1537 – Antwerpia 1612), niderl. rysownik, grafik, drukarz, wydawca, handlarz rycinami, pisarz i historyk, cz. w Antwerpii — 85, 87, 326, 327

Galle Theodoor (Antwerpia 1571–Antwerpia 1633), flam. grafik, drukarz i wydawca, spadkobierca Philipsa Galle, cz. w Antwerpii — 326, 327

Gesner (Gessner) Conrad (1516–1565), niem.-szwajc. lekarz, przyrodnik, zoolog, cz. w Bazylei, Lozannie i Zurychu — 53

Gheyn II (Mł.), Jacques de (Antwerpia 1565 – Haga 1629), hol. rysownik, malarz, miniaturzysta, cz. w Haarlemie, Amsterdamie, Lejdzie i Hadze — 44, 46, 47, 66, 77, 85, 97, 115, 122–124, 134, 135, 210, 223, 284

Gheyn III, Jacques de (Lejda 1596 – Utrecht 1644), hol. rysownik, grafik, malarz, cz. w Lejdzie, Hadze i Utrechcie — 46, 47, 124

Ghirlandaio Domenico (1449–1494), malarz wł., cz. gł. we Florencji — 153, 217

Giambologna (Giovanni da Bologna, Jean de Boulogne) (1529–1608), flam.-wł. rzeźbiarz, cz. we Florencji — 54, 86, 344

Gijsbrechtsz. Lucas, hol. poeta, cz. w Haarlemie — 87

Gijsbrechts (Gysbrechts) Cornelius Norbertus (ok. 1635/1640 Antwerpia – po raz ostatni notowany w 1675 we Wrocławiu) – malarz flam., cz. w Antwerpii, Niemczech, Kopenhadze, Sztokholmie — 15, 27–29, 34, 59–62, 220, 221, 230, 232–237, 344, 347

Gijsbrechts (Gysbrechts) Franciscus (uchwytny w źródłach 1672–1677), malarz flam., cz. w Kopenhadze, brat Corneliusa Norbertusa — 221, 233

Giotto (1267–1337), wł. malarz i architekt, cz. we Florencji — 84, 191, 194, 195, 202, 210–212, 237, 343

Fra **Giovanni da Verona** → Verona Fra Giovanni da

Giustiniani Vincenzo, markiz (1564–1638), wł. kolekcjoner, amator i znawca sztuki, cz. w Rzymie — 33, 49, 56, 162, 229

Goeree Willem de (Middelburg 1635 – Amsterdam 1711), hol. malarz, grafik i teoretyk malarstwa i rysunku, cz. w Amsterdamie — 278

Goes Hugo van der (Gandawa ok. 1440/1445 – Rode Klooster p. Brukselą 1482), malarz niderl., cz. w Gandawie i w klasztorze augustianów Rode Klooster p. Brukselą — 159, 160

Goethe Johann Wolfgang von (1749 –1832), niem. filozof, przyrodnik, pisarz, poeta, historyk, estetyk i teoretyk sztuki, rysownik — 17

Goevarts (Govaerts) Abraham (Antwerpia 1589 – Antwerpia 1626), flam. malarz pejzaży leśnych — 110

Goltzius (Goltz) Hendrick (Mühlbracht 1558 – Haarlem 1617), hol. grafik, rysownik, wydawca rycin, malarz, autor historii i alegorii, portretów i przedstawień *naturaliów*, cz. w Haarlemie — 14, 15, 27, 28, 33, 46, 47, 54, 66–68, 71, 73, 77–79, 81, 84–109, 114, 116, 118, 122–125, 127, 128, 132, 183, 197, 208, 243, 254, 277, 315, 344, 345, 347

Gorgiasz z Leontinoi (V/IV w. p.n.e.), filozof gr. — 29, 33

Gossaert, zw. Mabuse, Jan (Mabuse ok. 1478 – Breda 1532), malarz niderl., cz. w Brugii, Mechelen i Middelburgu — 27, 152, 153, 209, 313

Goyen Jan van (Lejda 1596 – Haga 1656), hol. malarz pejzaży wiejskich, marin i widoków miast, cz. w Lejdzie i Hadze — 46, 69, 136, 263, 264, 267, 270, 272–275, 288–291, 304, 337, 339, 340, 347

's-**Gravesande** Arent van (ok. 1610–1662), hol. architekt, cz. w Lejdzie — 318, 319

Grebber Frans Pietersz. de (Haarlem 1573 – Haarlem 1649), hol. malarz portretów i historii, handlarz dziełami sztuki, cz. w Haarlemie, ojciec Pietera — 69

Grebber Nicolaes de (mistrz w Delft 1574 – zm. Delft 1613), hol. złotnik — 124, 125

Grebber Pieter Fransz. de (Haarlem ok. 1600 – Haarlem 1652/1654), hol. malarz historii i portretów, cz. w Haarlemie — 51

Grimmelshausen Hans Jacob Christoffel (1621?–1676), niem. powieściopisarz, autor powieści łotrzykowskich i dworskich — 236

Grimmer Abel (Antwerpia ok. 1570 – Antwerpia 1618/1619), flam. malarz pejzaży, cz. w Antwerpii — 69

Grimmer Jacob (Antwerpia ok. 1525 – Antwerpia po 1592), niderl. malarz pejzaży, cz. w Antwerpii — 325

Groot (Grotius) Hugo de (1583–1645), hol. poeta, pisarz, prawnik, teolog, filolog, historyk, polityk — 128, 136

Guarino Guarini da Verona (1374–1460), wł. humanista i pedagog, cz. we Florencji, Wenecji, Weronie i Ferrarze — 226

Guicciardini Ludovico (1521–1589), wł. patrycjusz, historyk i podróżnik, autor opisu Niderlandów (1567), cz. we Florencji i w latach 1542–1589 w Antwerpii — 331

Guido da Vigevano → Vigevano Guido da

Gumpp Johannes (1626–nach 1646), malarz tyrolski, cz. we Florencji — 186, 188, 197

Gustaw II Adolf (1594–1632), król Szwecji od 1611 — 245, 246

Hainhofer Philipp (1578–1647), niem. kupiec, bankier, dyplomata w służbie księcia szczecińskiego Filipa II, amator i kolekcjoner sztuki, właściciel gabinetu osobliwości i kunstkamery, mieszkał w Augsburgu — 104

Hals Frans (Antwerpia 1582/1583 – Haarlem 1666), hol. malarz portretów i figur rodzajowych, cz. w Haarlemie — 153, 184, 274, 346

Hamilton Frans de (1580 – Londyn 1666), hol. malarz scen i trofeów myśliwskich — 59, 61, 230

Hausbuch-Meister → Mistrz Księgi Domowej

Hawkins John, sir (1532–1595), ang. korsarz, a następnie kapitan, komandor floty bryt. w bitwie z Wielką Armadą 1588 — 248

Hecke Jan van der (1620–1684), hol. malarz martwych natur — 211

Heem Cornelis de (Lejda 1631 – Antwerpia 1695), hol.-flam. malarz martwych natur, syn Jana Davidsz.'a, cz. w Antwerpii, Utrechcie, Ijsselstein i Hadze — 211

Heem Jan Davidsz. de (Utrecht 1606 – Antwerpia 1683/1684), malarz hol.-flam., cz. w Lejdzie, Antwerpii i Utrechcie — 10, 11, 168, 211, 223, 224

Heemskerck Egbert van, St. (Haarlem 1634/35 – Londyn 1704), hol. malarz scen rodzajowych gł. chłopskich, cz. w Haarlemie i Londynie — 69

Heemskerck Maerten van (Heemskerck k. Alkmaaru 1498 – Haarlem 1574), niderl. malarz i grafik, autor historii rel. i portretów, cz. w Haarlemie — 92

Heere Lucas de (Gandawa 1534 – Gandawa 1584), pisarz, poeta i malarz niderl., cz. w Gandawie — 78

Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1770–1831), filozof niem. — 17, 281

Heinsius Daniël (1580–1655), hol. poeta i filolog, profesor poetyki i greki na uniwersytecie w Lejdzie — 44

Hellmont (Helmont, Hellemont) Mattheus van (Antwerpia 1623 – po 1679 Bruksela), flam. malarz scen rodzajowych, cz. w Antwerpii i Brukseli — 73

Helst Bartholomeus van der (Haarlem 1613 – Amsterdam 1670), hol. malarz portretów, cz. w Amsterdamie — 180, 182, 346

Helt Stockade Nicolaes van (Nijmegen 1614 – Amsterdam 1669), hol. malarz portretów i historii, cz. w Antwerpii i Amsterdamie — 222

Hemessen Catharina van (Antwerpia 1528 – Antwerpia 1589), córka Jana Sandersa van Hemessena, niderl. malarka, cz. w Antwerpii — 195, 197

Henrietta Maria de Bourbon (1609–1669), córka Henryka IV króla fr., żona Karola I Stuarta, króla ang. — 56, 321

Herri met de Bles (Herri Patenier) (Bouvignes ok. 1510 – po 1555 Ferrara?), niderl. malarz relig. scen w pejzażu, cz. w Antwerpii i we Włoszech (gł. w Ferrarze) — 72, 328

Heyden Jan van der (Gorinchem 1637 – Amsterdam 1712), hol. malarz widoków miejskich, cz. w Amsterdamie — 36, 40, 42, 303

Hillegaert Pauwels van (Amsterdam 1596 – Amsterdam? 1640), hol. malarz pejzaży, potyczek i bitew, widoków miejskich, cz. w Amsterdamie — 309

Hinz (Heinz, Haintz) Johann Georg (1630–1688), niem. malarz martwych natur w typie *trompe-l'oeil*, cz. w Hamburgu i Altonie — 59, 61

Hirschvogel Augustin (1503–1553), niem. grafik, projektant witraży, autor map, teoretyk perspektywy, cz. w Norymberdze — 36

Hobbema Meindert (Amsterdam 1638 – Amsterdam 1709), hol. malarz pejzaży, cz. w Amsterdamie — 337

Hoefnagel Jacob (Antwerpia 1573 – Amsterdam przed 1633), flam. grafik, cz. we Frankfurcie, Wiedniu, Pradze i Amsterdamie — 212

Hoefnagel Joris (Georg) (Antwerpia 1542 – Wiedeń 1601), flam. poeta i humanista oraz rysownik i malarz, ilustrator atlasów geograficznych i botaniczno-zoologicznych, malarz bukietów kwiatowych, artysta dworów: elektorów bawarskich i ces. Rudolfa II (1591–1601), cz. w Antwerpii, Monachium, Frankfurcie i Wiedniu — 46, 53, 84, 122, 211, 212, 290, 329

Hogenberg Frans (Mechelen ok. 1536/1540 – Kolonia ok. 1588/1590), niderl. rysownik i grafik, autor widoków miast w atlasie *Civitates Orbis Terrarum* oraz rytownik kompozycji wg rysunków Pietera Bruegla St. i in., wydawca książek, map i rycin, cz. w Kolonii — 247, 290, 291, 299, 329

Holbein Hans, Mł. (1497/1498–1543), niem. malarz i grafik, cz. w Augsburgu, Bazylei i Londynie — 46, 57, 72, 107, 133, 156, 197, 205, 206

Hollanda (Holanda, d'Olanda) Francisco de (1517–1584), portugalski malarz i teoretyk, Holender z pochodzenia, cz. w Lizbonie i we Włoszech (gł. w Rzymie) — 31, 83, 327

Homer (VIII w. p.n.e.), staroż. poeta gr. — 30, 198

d'**Hondecoeter** Melchior (Utrecht 1636 – Amsterdam 1695), hol. malarz ptaków i zwierząt w pejzażu, cz. Utrechcie, Hadze i Amsterdamie — 59, 230

Hondecoutre Gillis de (Antwerpia? ok. 1580 – Amsterdam 1638), hol. malarz pejzaży ze zwierzętami, historiami mitol. i biblijnymi lub scenami rodzajowymi, cz. w Delft i Amsterdamie — 110

Hondius Hendrick (Duffel/Duvel p. Antwerpią 1573 – Haga 1650), flamandzko-hol. grafik, rytownik, wydawca rycin, handlarz sztuką, cz. gł. w Hadze — 36, 37, 40–42, 44, 46, 55, 308, 314

Honthorst Gerrit (Gerard) van (Utrecht 1592 – Utrecht 1656), hol. malarz historii i rodzajowych figur, cz. w Rzymie, Utrechcie i Hadze; malarz dworu królewskiego w Londynie (1628), książęcego dworu orańskiego (gł. 1636–1652) oraz dworu Chrystiana IV Duńskiego (1637–1647) — 44, 46–49, 51, 56, 60, 69, 176

Hooft Pieter Cornelisz. (1581–1647), hol. poeta, dramaturg i historyk — 44, 128, 315

Hooke Robert (1635–1703), ang. fizyk, biolog i matematyk, konstruktor i mechanik — 22

Hooch Pieter de (Rotterdam 1629 – Amsterdam 1684), malarz hol., cz. w Delft i Amsterdamie — 23, 24, 36, 166, 167, 174, 282, 283, 303, 310, 311

Hoogerbeets Rombout (1561–1625), hol. polityk, pensjonariusz miasta Lejdy, jeden z przywódców partii remonstrantów w walce przeciwko Maurycemu Orańskiemu — 136

Hoogstraten (Hoogstraeten) Samuel van (Dordrecht 1627 – Dordrecht 1678), hol. malarz iluzyjnych wnętrz domowych, *architektur*, *perspektyw*, martwych natur *trompe-l'oeil*, scen rodzajowych, *tronies* i portretów, cz. w Amsterdamie, Dordrechcie, Rzymie, Londynie, Hadze i ponownie w Dordrechcie — 14, 24, 27, 28, 33–36, 40, 42, 56–60, 76, 112, 113, 172, 174–176, 180, 181, 185, 221, 222, 226, 273, 278, 344, 347

Houbraken Arnold (1660–1719), hol. historiograf malarzy niderlandzkich — 43, 58, 219

Houckgeest Gerard (Gerrit) (Haga ok. 1600 – Bergen op Zoom 1661), malarz hol., cz. w Delft i Bergen — 27, 36, 40, 61, 156, 157, 172, 283, 310–312, 318, 321–324, 347

Houve (Hoef, Hoeve) Aper Frans van der (uchwytny w źródłach 1576–1598), hol. patrycjusz, piwowar, kolekcjoner obrazów, cz. w Delft — 65, 66

Howard Charles (1536–1624), baron of Effingham, earl of Nottingam, ang. arystokrata, Lord Pierwszy Admirał (1585–1619), przywódca floty bryt. w bitwie z Wielką Armadą (1588) i II bitwie pod Kadyksem (1596) — 50, 56, 244, 245, 247–249, 252

Howard Henry (1540–1614), earl of Northampton, ang. arystokrata, mąż stanu, dowódca wojskowy — 244

Howard Thomas (1561–1626), earl of Suffolk, ang. arystokrata, mąż stanu, admirał — 245

Howard Thomas (1585–1646), earl of Arundel, ang. arystokrata, kolekcjoner starożytności i malarstwa nowożytnego, bibliofil, protektor Franciscusa Juniusa — 57, 58, 204, 257

Huber Wolf (ok. 1485–1553), niem. malarz, cz. w Passawie — 116

Hulft Gerard (1621–1656), hol. patrycjusz, kupiec, sekretarz miejski Amsterdamu 1645–1653, od 1653 dyrektor generalny floty handlowej w Indiach Wschodnich (Cejlon) — 225

Hulsdonck Jacob van (Antwerpia 1582 – Antwerpia 1647), flam. malarz martwych natur kwiatowo-owocowych i śniadaniowych, cz. w Antwerpii — 210

Huygens Christiaan (1629–1695), hol. matematyk, fizyk i astronom, profesor na uniwersytetach w Lejdzie i Paryżu, członek British Royal Society; syn Constantijna — 36

Huygens Constantijn (1596–1687), hol. pisarz, poeta, dramaturg, muzyk, sekretarz książąt orańskich – stadhouderów Republiki Prowincji Niderlandzkich — 38, 43–47, 50, 51, 57, 269, 273, 315, 322

Huys Frans (Antwerpia ok. 1522 – Antwerpia, przed lub w 1562), niderl. grafik i rytownik, cz. gł. dla oficyny wydawniczej Hieronymusa Cocka w Antwerpii, autor rycin wg rysunków Pietera Bruegla St. — 250

Huysum Jan van (Amsterdam 1682 – Amsterdam 1749), hol. malarz kwiatów, cz. w Amsterdamie — 211

Isabella Clara Eugenia, infantka hiszpańska — 35

Izydor z Sewilli (560–636), bp Sewilli, filozof i teolog — 31

Jacob van Utrecht (Jacobus Traiectensis) (Utrecht? ok. 1480 – Lubeka? po 1530), niderl. malarz, cz. w Antwerpii, Kolonii i Lubece — 182, 303

Jakub I Stuart (1566–1625), król Szkocji (od 1567, panował od 1583), od 1603 król Anglii i Irlandii — 48, 50, 56, 320

Jakub II Stuart (1633–1701), król Anglii, Irlandii i Szkocji 1685–1688 — 55

Jakuba Bawarska (Jacoba, Jacqueline van Bayern; 1401–1436), z domu Wittelsbach, hrabina Holandii i Zelandii (władała realnie w latach 1417–1428) — 331

Jamnitzer Wenzel (1508–1585), niem. złotnik i projektant wzorników ornamentalnych, mierniczy, konstruktor przyrządów mierniczych, teoretyk perspektywy, cz. w Norymberdze — 36

Jan III Sobieski (1629–1696), król pol. od 1674 — 62

Jan Jerzy II (Johann Georg II von Wettin; 1613–1680), elektor Saksonii 1656–1680 — 62

Janssens Zacharias (1580–1638), hol. mechanik i przyrodnik, konstruktor pierwszego mikroskopu — 38

Jones Inigo (1573–1652), architekt ang. — 332

Jordaens Hans (III) (Antwerpia ok. 1595 – Antwerpia 1643), malarz flam., cz. w Antwerpii — 71

Jordaens Jacob (Antwerpia 1593 – Antwerpia 1678), flam. malarz historii i alegorii oraz alegorycznych scen rodzajowych, cz. w Antwerpii, pracował dla hol. książąt orańskich (1652, pałac Huis ten Bosch) i rady Amsterdamu (ratusz) — 44, 51, 60

Junius Franciscus, Mł. (1590–1677), hol. filolog, historyk, bibliotekarz, starożytnik, historyk i teoretyk sztuki, cz. gł. w Lejdzie i w Anglii, na służbie u lorda Arundela — 32, 35, 58, 63, 64, 230

Junius Hadrianus (Adriaen de Jonghe; 1511–1575), hol. humanista, filolog, historyk, poeta neołaciński, lekarz, rektor szkoły łacińskiej w Haarlemie — 215

Justus z Gandawy (Joos van Gent, Giusto da Guanto; uchwytny w źródłach 1473–1480), malarz flam., cz. w Urbino na dworze księcia Federica da Montefeltre, identyfikowany z Joosem van Wassenhove z Gandawy — 213

Kaerius Petrus (Pieter van der Keere, Pieter de Keere; Gandawa 1571 – 1646), hol. grafik, cz. w Anglii i Amsterdamie — 292, 298

Kalf Willem (Rotterdam 1619 – Amsterdam 1693), hol. malarz martwych natur z zastawą stołową (*pronk-stilleven*), cz. w Paryżu, Rotterdamie i Amsterdamie — 73

Karol Emanuel I (1562–1630), książę Sabaudii — 54

Karol I Stuart (1600–1649), król Anglii, Szkocji i Irlandii 1625–1649 — 44, 55–57, 204, 320, 321

Karol II Stuart (1630–1685), król Szkocji (od 1649), Anglii i Irlandii (od 1649) — 55, 70, 320

Kartezjusz (René Descartes; 1596–1650), fr. filozof i matematyk, cz. w Holandii w latach 1618–1620 i 1628–1648, a od 1648 w Sztokholmie dla królowej Krystyny — 37, 44, 234

Keere Pieter van der (de) → Kaerius Petrus

Keirinx → Keyrinx Alexander

Keldermans Rombout I, Rombout II, Anthonis, Marcelis, rodzina architektów niderl., cz. w 2. poł. XV i 1. trzydziestoleciu XVI w. — 305

Kepler Johannes (1571–1630), niem. astronom, matematyk, optyk, konstruktor lunet — 22, 37, 38, 52, 53

Ketel Cornelis (Gouda 1548 – Amsterdam 1616), hol. malarz historii, cz. w Paryżu, Fontainebleau, Londynie i gł. w Amsterdamie — 15, 66–68, 97, 345, 347

Keyrinx (Keirinx) Alexander (Antwerpia 1600 – Amsterdam 1652), flam.-hol. malarz pejzaży leśnych, cz. w Antwerpii, Utrechcie, Londynie i Amsterdamie — 50, 110

Keyser Hendrick de (Utrecht 1565 – Amsterdam 1621), hol. architekt i rzeźbiarz, cz. w Amsterdamie — 286, 315, 316, 318, 341

Keyser Pieter de (Amsterdam 1595–Amsterdam 1676), hol. architekt i rzeźbiarz, cz. w Amsterdamie — 316, 318

Keyser Thomas de (Amsterdam 1596/1597 – Amsterdam 1667), hol. malarz portretów i historii, cz. w Amsterdamie — 44, 47, 139

Kilian Lucas (1579–1637), niem. grafik i malarz, cz. w Augsburgu — 104

Kittensteyn Cornelis van (Delft 1598 – Haarlem 1653), hol. rysownik i grafik, cz. w Haarlemie — 292
Klaudiusz Ptolemeusz z Aleksandrii (Claudius Ptolemaeus) (ok. 100–ok. 165), staroż. astronom i geograf — 37
Knipbergen (Knibbergen) François van (ok. 1596/1597 – po 1664), hol. malarz pejzaży, cz. w Utrechcie, Amsterdamie i Hadze — 273
Knuijt Maria de, patrycjuszka Delft, żona Pietera van Ruijvena, kolekcjonera sztuki — 71, 72
Komensky (Komenský, Komeński, łac. Comenius), Jan (Johann) Ámos (1592–1670), czeski duchowny i nauczyciel w szkołach braci czeskich, teoretyk pedagogiki i dydaktyki — 22
Koninck Philips de (Amsterdam 1619 – Amsterdam 1688), hol. malarz pejzaży, cz. w Amsterdamie — 72, 73
Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus, ok. 35 – ok. 95 n.e.), rzym. pisarz, retoryk — 31, 158, 201
Lala z Kyzikos, starożytna malarka hellenistyczna, opisywana przez Pliniusza — 195, 196
Lampsonius Dominicus (Brugia 1532 – Liège 1599), flam. malarz i humanista ze środowiska antwerpskiego — 197
Lanckaert de Basconter Joost Jansz. (zm. 1606), hol. wytwórca tapiserii, cz. w Delft — 250
Lastman Pieter (Amsterdam ok. 1583 – Amsterdam 1633), hol. malarz historii i arkadyjskich pejzaży, cz. w Amsterdamie — 46, 47, 73, 170
Ledenberg Gilles van (1588–1618), hol. mąż stanu, sekretarz Stanów Prowincjonalnych Utrechtu — 136
Leemans Anthony i Johannes (1631 – przed 1673; 1633–1688), bracia, hol. malarze martwych natur i scen myśliwskich — 59, 73, 230
Leemput Cathrijn (Trijn) van (2. poł. XVI w.), hol. bohaterka ludowa, obrończyni Utrechtu w czasie oblężenia miasta przez Hiszpanów w 1577 roku — 306
Leeuwenhoek Antonie (Anthonis) van (1632 –1723), hol. mikrobiolog, mechanik i producent soczewek, cz. w Delft — 22, 36, 38, 66
Leicester → Dudley Robert
Lely Peter, sir (1618–1680), hol.-ang. malarz portretów, cz. w Haarlemie i Londynie — 165
Lencker Hans (Johannes) (przed 1550–1585), niem. złotnik i grafik, teoretyk perspektywy, cz. w Norymberdze i Dreźnie — 36
Leonardo da Vinci (1452–1519), wł. malarz, architekt, rzeźbiarz, teoretyk sztuki, przyrodnik — 38, 121, 145, 148, 194, 200, 279
Leopold I Habsburg (1640–1705), cesarz Rzeszy od 1658, rezydował w Wiedniu — 58, 60, 222
Leyden Lucas van (Lejda 1494 – Lejda 1533), niderl. malarz i grafik, cz. w Lejdzie — 27, 48, 72, 86, 107, 200, 203, 209
Liefrinck (Lieferinx) Hans (1581–1640), hol. grafik, rytownik, geodeta, kartograf, projektant map — 250
Liefrinx Nicklaus (Niclaus) (2. poł. XVI w.), niderl. rysownik i grafik, cz. w Haarlemie — 292, 293
Liefvelt Theodoor de (ok. 1555–1642), hol. antykwariusz, handlarz sztuką, kolekcjoner — 72
Liere Joos (Josse) van (Bruksela przed 1520 – Zwijndrecht 1583), niderl. rysownik, projektant rycin i malarz, pejzażysta, cz. w Antwerpii, Brukseli, Frankenthal i Zwijndrecht — 325, 327
Lievens Jan (Lejda 1607 – Amsterdam 1674), hol. malarz, grafik i rysownik, cz. w Lejdzie, Londynie, Antwerpii i Amsterdamie — 45–47, 50, 51, 56, 59, 68, 69, 72, 73, 205, 223
Ligozzi Jacopo (1547–1627), wł. malarz historii i autor dekoracji we florilegiach, cz. we Florencji — 122
Linard Jacques (ok. 1600–1645), fr. malarz martwych natur, cz. w Paryżu — 211
Lipsius Justus (Joost Lips, 1547–1606), niderl. humanista, filolog klasyczny, teoretyk retoryki i etyk neostoicki, profesor uniwersytetów w Jenie, Leuven i Lejdzie — 98, 132
Locke John (1632–1704), filozof ang., przebywał na emigracji w Holandii w latach 1679–1688/1689 — 333
Lomazzo Gian Paolo (1538–1600), wł. malarz i teoretyk sztuki — 37, 90, 104, 200, 328, 339
Lombard Lambert (Liège 1505 – Liège 1566), wł. malarz, architekt, medalier, cz. w Antwerpii — 202
Londerseel Jan van (Antwerpia ok. 1570/1575 – Rotterdam 1624/1625), flam.-hol. grafik — 314
Lopez Alfonso (1572–1649), portug. kupiec i kolekcjoner, cz. w Amsterdamie — 170, 204
Lorrain Claude (1600–1682), fr. malarz pejzaży, cz. w Rzymie — 72

Lucas van Leyden → Leyden Lucas van
Ludwik XIV (1638–1715), król Francji 1660–1715 — 44
Luiza (Louise) **de Coligny** → Coligny Luiza de
Luttichuys Simon (Londyn 1610 – Amsterdam 1661), hol. malarz martwych natur, cz. w Londynie i Amsterdamie — 56, 57, 73, 195
Macchiavelli Niccolo (1469–1527), wł. pisarz, historyk, dyplomata i polityk — 27
Maciej Habsburg (1557–1619), król Węgier 1608–1618 i Czech 1611–17, cesarz od 1612 — 55
Maderna (Maderno) Carlo 1556–1629), architekt wł. — 322
Maecht (Maeght) Hendrick de (zm. Middelburg 1602), hol. wytwórca tapiserii, cz. w Middelburgu — 252, 256
Maecht (Maeght) Jan de (zm. Middelburg 1598), hol. wytwórca tapiserii, cz. w Middelburgu — 252
Maes Nicolaes (Dordrecht 1634 – Amsterdam 1693), malarz hol., cz. w Dordrechcie i Amsterdamie — 22–24, 163, 173, 182, 240, 347
Maiano Giuliano da (1432–1490), wł. architekt i dekorator — 216
Maier Michael (1568–1622), niem. lekarz, medyk ces. Rudolfa II w Pradze — 53
Maksymilian I Habsburg (1459–1519), regent Niderlandów 1482–1494 i 1506–1515, król niem. od 1486, cesarz od 1493 — 294, 307
Małgorzata Austriacka (Margarete von Habsburg; 1480–1530), księżna Sabaudii, namiestniczka Niderlandów 1507–1530, rezydowała w Brukseli — 228
Man Boudewijn de (ok. 1570/1575 – po 1644), hol. patrycjusz, generalny skarbnik i dyrektor Kompanii Zachodnioindyjskiej, kolekcjoner sztuki, mieszkał w Delft — 70, 71
Man Cornelis de (Delft 1621 – Delft 1706), hol. malarz scen rodzajowych we wnętrzach domowych, *kerkinterieurs* oraz portretów, cz. w Delft — 193
Mancini Giulio (1558–1630), wł. lekarz, amator i teoretyk sztuki, cz. w Rzymie — 64, 162
Mander Karel (Carel) van (Meulebeke 1548 – Amsterdam 1606), hol. pisarz, poeta, teoretyk i historiograf sztuki, malarz historii mitologicznych i antycznych, rysownik i grafik, projektant tapiserii z historiami mitologicznymi, cz. w Rzymie, Wiedniu i gł. w Haarlemie i Alkmaarze — 14, 23, 34, 65–68, 77–81, 83–85, 93, 94, 97, 100, 101, 103, 104, 108–111, 116, 118–120, 122, 133, 135, 173, 191, 192, 194, 202, 207–210, 242–244, 246, 249, 252, 254, 262, 263, 305, 325–329, 333, 347
Mander Karel (Carel) van, Mł. (zm. Delft 1623), hol. rysownik, projektant tapiserii w warsztacie Fransa Spieringa (1608–1615/16), następnie właściciel własnego warsztatu produkcji tapiserii w Delft — 245, 246
Mantegna Andrea (1431?–1506), wł. malarz, cz. gł. w Padwie i Mantui — 116, 133, 153, 154, 156, 186
Marcia, córka Warrusa, legendarna starożytna malarka rzym., opisywana przez Boccaccia — 195
Marco Polo (1254–1324), wł. (wenecki) kupiec i podróżnik; autor opisu podróży do Chin — 127, 303
Marell (Marrel) Jacob (Frankenthal 1614 – Frankfurt n.M. 1681), hol. malarz martwych natur z bukietami kwiatów, cz. w Utrechcie i Frankfurcie — 195
Maria Burgundzka (1457–1482), córka Karola Śmiałego, księcia Burgundii, od 1477 żona arcyksięcia Maksymiliana Habsburga (cesarza od 1493) — 151, 152, 211, 213
Maria Eleonora Brandenburska (von Hohenzollern; 1599–1655), żona Gustawa II Adolfa, króla Szwecji — 246
Maria Tudor (1516–1558), królowa Anglii od 1553, żona Filipa II Hiszpańskiego od 1554 — 247
Markgraf Georg (1610–1644), hol. przyrodnik i kartograf, badacz Brazylii — 52
Marlier Philippe de (Antwerpia ok. 1600 – Antwerpia 1668/1669), flam. malarz martwych natur z kwiatami — 211
Marolois Samuel (1572–1627), hol. matematyk, inżynier, architekt, projektant fortyfikacji, mierniczy, teoretyk perspektywy — 36–38, 41
Martenssen Jacob (2. poł. XVII w.), hol. kupiec, *overkoopman* faktorii handlowej Batavia na Jawie — 241
Martini Francesco di Giorgio (1439–1502), wł. architekt, malarz i teoretyk — 216, 217
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni; ok. 1402–1429), malarz wł., cz. gł. we Florencji — 156, 201
Masnago Alessandro (4. ćw. XVI – 1 ćw. XVII w.), wł. gliptyk i jubiler, cz. w Mediolanie — 54

Massys (Metsys; Massijs, Metsijs) Cornelis (Antwerpia ok. 1510/1511 – Antwerpia? 1556/1557), niderl. malarz, rysownik i grafik, cz. w Antwerpii — 328

Matham Jacob (Haarlem 1571 – Haarlem 1631), hol. grafik i rytownik, cz. w Haarlemie — 66, 85, 123, 124, 128, 277

Matthys Abraham (1581–1649), hol. malarz marin — 129

Maurycy Orański (1567–1625), książę Oranje-Nassau, stadhouder Zjednoczonych Niderlandów 1584–1625 — 47, 122, 136, 245, 257, 258, 282, 306–309, 322

Mazerolles Philippe de (zm. Utrecht 1479), niderl. malarz iluminacji książkowych, cz. gł. w Brugii — 106

Medici Ferdinando de' (1549–1609), kardynał, od 1587 wielki książę Toskanii jako Ferdynand I — 242

Medina Sidonia Alonso, diuk (Alonso Pérez de Guzmán; 1550–1615), hiszp. arystokrata, przywódca floty (Wielkiej Armady) w 1588— 248

Meer Willem van der (zm. 1624), hol. lekarz, anatom i chirurg, cz. w Delft — 139–141

Memling Hans (Seligenstadt ok. 1443/1445 – Brugia 1494), malarz niderl., cz. w Brugii — 150, 213, 214

Messina Antonello da (ok. 1430–1470), malarz wł., cz. w Neapolu, Palermo, Mesynie i Wenecji — 153, 154, 217, 226

Meteren Emanuel van (1535–1612), niderl. historyk, hol. konsul handlowy w Londynie, gdzie stale mieszkał — 128

Metsu Gabriël (Lejda 1629 – Amsterdam 1667), hol. malarz scen rodzajowych, cz. w Lejdzie i Amsterdamie — 73, 161

Michał Anioł (Michelangelo) Buonarroti (Caprese 1475 – Rzym 1564), wł. rzeźbiarz, malarz, architekt, rysownik i poeta — 31, 79, 83, 93, 94, 100, 105, 108, 156, 327, 328, 344

Micker Jan Christiaensz. (Amsterdam ok. 1598/1600 – Amsterdam 1664), malarz hol., cz. w Amsterdamie — 15, 293, 294, 296, 343, 347

Mierevelt (Miereveld, Miereveldt) Michiel Jansz. van (Delft 1567 – Delft 1641), hol. malarz portretów, cz. w Delft — 46, 47, 139–141

Mierevelt (Miereveld, Miereveldt) Pieter van (Delft 1596 – Delft 1623), hol. malarz portretów, cz. w Delft — 139–141

Mieris Frans van, St. (Lejda 1635 – Lejda 1681), hol. malarz scen i figur rodzajowych, cz. w Lejdzie — 70, 165, 167–169

Mijl Abraham van der (1563–1637), poeta hol., cz. w Dordrechcie — 67

Mirou Anton (Antwerpia? 1578–1627? Antwerpia?), flam. malarz pejzaży, cz. we Frankenthal i Antwerpii — 110

Miseroni Ottavio (1567–1624), wł. gliptyk, cz. na dworze Rudolfa II w Pradze — 54

Mistrz Antoniego Burgundzkiego (cz. w Brugii ok. 1460–1480), niderl. malarz iluminacji książkowych — 106

Mistrz Jeana de Wavrin (Mistrz Wavrin, cz. w Lille? ok. 1450–1475), niderl. malarz iluminacji książkowych — 106

Mistrz Księgi Domowej (Hausbuch-Meister; cz. ok. 1475–1490), niem. malarz i grafik, cz. w Moguncji, Neuss, Frankfurcie i Brugii — 116

Mistrz Marii Burgundzkiej (cz. 1469–1483), iluminator książek, cz. w Gandawie dla księżnych Małgorzaty z Yorku i Marii Burgundzkiej — 152, 211, 213

Mistrz Mérode (cz. ok. 1420–1450), malarz niderl., naśladowca Mistrza z Flémalle — 150, 303

Mistrz Modlitewnika Berlińskiego (cz. ok. 1480–1485), iluminator książek, cz. w Gandawie — 211

Mistrz Scen z Historią Dawida w Brewiarzu Grimani, iluminator książek, cz. ok. 1496 w Gandawie i Brugii — 213

Mistrz z Covarrubias (cz. ok. 1440–1450), niderl. malarz, cz. w Brugii — 217

Mistrz z Flémalle (Robert Campin) (Valenciennes 1378/1379 – Tournai 1445), malarz niderl., cz. w Tournai — 107

Mistrz z Frankfurtu (cz. ok. 1480–1520), malarz niderl., cz. w Antwerpii — 211, 303

Mistrz Zdjęcia z Krzyża z kolekcji Figdor (Pseudo-Geertgen; ok. 1480 – ok. 1499), malarz niderl., cz. w Haarlemie, utożsamiany z Mistrzem Męczeństwa św. Łucji — 303

Molijn (Molyn) Pieter de (Londyn 1595 – Haarlem 1661), hol. malarz pejzaży, cz. w Haarlemie — 69, 274, 337

Mondino Pietro (Petrus Mundinus) (1275–1326), wł. uczony, lekarz i anatom — 145

Mont Hans (1571–1584), rzeźbiarz niderl., cz. gł. na dworze ces. Maksymiliana II i Rudolfa II w Wiedniu i Pradze — 53, 54

Monte Giovanni Battista da (Johannes Pontanus) (1498–1551), wł. lekarz i uczony — 146

Monte Guidobaldo del (1545–1607), wł. matematyk, geometra, astronom, fizyk, optyk, teoretyk perspektywy — 37, 41

Monte Philippe de (1521–1603) muzyk flam., kompozytor mszy, motetów i madrygałów, cz. od 1568 na dworze Habsburgów w Wiedniu i Pradze — 53

Montefeltre (Montefeltro) Federigo (Federico) da (1422–1482), kondotier, od 1476 książę Urbino — 216

Montefeltre (Montefeltro) Guidobaldo da, książę Urbino w latach 1482–1508 — 216

Mooij Cornelis Pieterse (de) (Delfshaven ok. 1635/1645 – Rotterdam 1693), hol. malarz marynistycznych *penschilderijen* i *grisailles*, cz. w Rotterdamie — 276

Moor Joos de (1550–1618), hol. kapitan floty, wiceadmirał Zeelandii, komandor w bitwie z Wielką Armadą — 248

Mor (Moor, Moro, van Dashorst) Antonis (Utrecht 1517/1520 – Antwerpia 1576/1577), niderl. malarz portretów, cz. w Antwerpii, Madrycie, Londynie, Utrechcie, Brukseli — 197

Moreelse Paulus (Utrecht 1571 – Utrecht 1638), hol. architekt i malarz historii i figur rodzajowych — 50

Moritz Karl Philipp (1756–1793), niem. pisarz, autor powieści o Herkulesie Segersie — 114

Mostaert David (ok. 1600 – ok. 1655), hol. muzyk, kierownik chóru przy Nieuwe Kerk w Amsterdamie — 299

Mostaert Gillis (Hulst ok. 1528/1529 – Antwerpia 1598), niderl. malarz scen relig. w pejzażu, cz. w Antwerpii — 71

Motte Jean-François de la (1653–1677), fr. malarz martwych natur *trompe-l'oeil* — 221

Moucheron Frederick de (Emden 1633 – Amsterdam 1686), hol. malarz pejzaży, cz. w Amsterdamie — 72

Müller Christina (zm. 1600), żona Bartholomäusa Sprangera — 206, 207

Muller Jan (Amsterdam 1571 – Haarlem 1628), hol. grafik, rytownik, cz. w Haarlemie — 85, 208

Mundy Peter, Sir (1597–1667), ang. szlachcic, podróżnik (podróże po Europie, m.in. do Holandii 1640, oraz do Azji i Oceanii) — 332

Musscher Michiel van (Rotterdam 1645 – Amsterdam 1705), hol. grafik i malarz portretów i scen rodzajowych, cz. w Amsterdamie — 277

Naborowski Daniel (1573–1640), pol. poeta i tłumacz, wyznawca kalwinizmu — 320

Nason Pieter (Amsterdam? 1612 – Haga ok. 1689), hol. malarz portretów, cz. w Amsterdamie i Hadze — 181, 182

Nassau-Idstein Johan van (1603–1677), hr., protektor Sebastiana Stoskopffa — 58

Nassau Justinus van (1559?–1631), hr., hol. arystokrata, bastard Wilhelma I Orańskiego, wiceadmirał prowincji Zeelandii, komandor w bitwie z Wielką Armadą, gubernator Bredy — 248

Nassau-Siegen Johan Maurits van (1604–1679), hrabia, od 1652 książę Rzeszy, hol. mąż stanu, gubernator Brazylii 1636–1644, w czasie wojny trzydziestoletniej wódz wojskowy w służbie elektorów brandenburskich, z ich ramienia gubernator Kleve, Marchii i Ravensburga (od 1647); kolekcjoner *naturaliów* i obrazów, gromadzonych w pałacu Mauritshuis w Hadze — 51, 52, 60, 62, 232

Neck Jacob Cornelisz. van (1564–1638), hol. wojskowy i patrycjusz, admirał amsterdamskiej Kompanii Dalekomorskiej i potem Kompanii Wschodnioindyjskiej, burmistrz Amsterdamu, radca admiralicji Zelandii i potem admiralicji Amsterdamu — 256

Neck Jan van (Naarden 1635 – Amsterdam 1714), hol. malarz portretów, cz. w Amsterdamie — 139

Neefs (Neeffs) Pieter, St. (Antwerpia 1578? – Antwerpia między 1656 a 1661), flam. malarz widoków wnętrz kościelnych, cz. w Antwerpii — 313

Nettesheim Agryppa von (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim; 1486–1535), niem. chirurg, lekarz, prawnik, teolog, filozof neoplatoński i okultysta — 233

Neyn (Neijn) Pieter de (Lejda 1597 – Lejda 1639), hol. malarz pejzaży, cz. w Lejdzie — 69

Nieulandt Willem van (Antwerpia 1584 – Amsterdam 1635?), hol. malarz pejzaży włoskich z ruinami, cz. w Rzymie, Antwerpii i Amsterdamie — 67

Nooms Reinier → Zeeman Reinier

Noort (Noordt) Jan (Joan) van (ok. 1623/1624 – po 1676), hol. malarz i grafik, twórca historii i portretów, cz. w Amsterdamie — 274

Oldebarnevelt (Oldenbarnevelt) Jan (Johan) van (1547–1619), hol. mąż stanu, przywódca partii remonstrantów i antyorańskich regentów, pełnił urząd Wielkiego Adwokata Stanów Prowincjonalnych Holandii i Utrechtu — 136, 301, 308, 309

Oosterwijck (Oosterwyck) Maria van (Nootdorp 1630 – Uitdam 1693), hol. malarka kwiatów, martwych natur *Vanitas*, cz. w Delft i Amsterdamie — 62, 195

Orlers Jan Jansz. (1570–1646), hol. patrycjusz, burmistrz Lejdy, pisarz, historyk, amator i kolekcjoner malarstwa — 68–71, 143, 273

Ortelius (Ortels, Wortels) Abraham (1527–1598), uczony niderl., geograf i kartograf, cz. w Antwerpii — 86, 119, 127

Os Hendrick van (1555/1556–1615/1621), hol. patrycjusz, właściciel kompanii handlowej w Amsterdamie, kolekcjoner sztuki — 66, 67

Ostade Isaac van (Haarlem 1621 – Haarlem 1649), hol. malarz i grafik, autor przedstawień rodzajowych i pejzaży, cz. w Haarlemie — 17, 337

Owidiusz (Publius Ovidius Naso) (43 p.n.e. – 17/18 n.e.), poeta rzym. — 78, 228

Pacheco Francisco (1564–1644), hiszpański malarz i teoretyk sztuki, cz. w Sewilli — 33

Pacher Michael (ok. 1435–1498), niem. malarz i rzeźbiarz, cz. w Tyrolu i Salzburgu — 218

Pacx (Packx, Pax) Hendrick Ambrosius (Amsterdam 1603 – po 1658), hol. malarz pejzaży, widoków miejskich i bitew, cz. w Amsterdamie — 308

Paggi Giovanni Battista (1554–1627), malarz wł., cz. w Genui — 194

Palladio Andrea (1508–1580), wł. architekt, cz. w Vicenzy i Wenecji — 37, 318, 322

Pallaes Maria van (zm. Utrecht 1664?), hol. patrycjuszka z Utrechtu — 304

Pallandt van Culemborg Floris II van (zm. 1639), hr., arystokrata hol. — 321

Paludanus Bernardus (Berent ten Broecke) (1550–1633), hol. uczony, lekarz i botanik, kolekcjoner naturaliów, cz. gł. w Enkhuizen — 122

Pannemaker Willem de (uchwytny w źródłach 1535–1578), niderl. wytwórca tapiserii, cz. w Brukseli — 246, 250–251

Pantaleone de' Marchis (2. poł. XV w.), wł. architekt i dekorator — 216

Pape Abraham de (przed 1621–1666), hol. malarz scen i figur rodzajowych, cz. w Lejdzie — 165, 166

Paracelsus (Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim; 1493/1494–1541), niem. lekarz i przyrodnik, profesor uniwersytetu w Bazylei — 52, 144

Parival Jean (Jean-Nicholas) de (1605–1669), fr. uczony, pisarz, historyk, profesor języka i literatury fr. w Lejdzie — 332, 333

Parmigianino (Francesco Mazzoli) (1503–1540), malarz wł. — 150, 196, 197

Parrazjos (Parrhasios) (2. poł. V w. p.n.e.), staroż. malarz gr., cz. w Atenach, Azji Mniejszej, na Samos i Rodos — 34, 35, 158, 160, 165, 167, 168, 221, 343

Passerat Jean (1534–1602), fr. poeta, cz. w Paryżu — 234

Patinier (Patinir, Patenier, Patenir) Joachim (Bouvigne lub Dinant ok. 1480 – Antwerpia 1524), niderl. malarz fantastycznych pejzaży ze scenami relig., cz. w Antwerpii — 111, 118, 126, 324, 328

Patrizi Francesco (1529–1597), wł. filozof i pisarz, teoretyk poezji — 31

Pauw (Paauw, Paaw) Pieter (Petrus Pavius) (1564–1617); hol. uczony, botanik i anatom, wezalianista, profesor uniwersytetu w Lejdzie, kierownik ogrodu botanicznego — 95, 144, 146, 148, 149

Pavius Petrus → Pauw Pieter

Peeters Clara (Antwerpia 1594 – Antwerpia po 1654), flam. malarka martwych natur z kwiatami i owocami — 195, 210

Peirajkos (Peiraikos), malarz hellenistyczny, opisywany przez Pliniusza jako *rhyparographos* — 179, 215, 221

Pélerin Jean, zw. Viator (1445–1524), franc. matematyk, geometra, teoretyk perspektywy, cz. na dworze Ludwika XI w Paryżu — 36

Pels Andries (1631–1681), hol. dramatopisarz i poeta, cz. w Amsterdamie — 328

Pepys Samuel (1633–1703), pisarz ang., pamiętnikarz — 35

Pers Dirck Pietersz. (Emden 1581 – Amsterdam 1659), hol. pisarz, poeta, wydawca, drukarz i grafik, cz. w Amsterdamie — 298

Petrarka (Francesco Petrarca; 1304–1374), wł. poeta — 201

Pfalz Fryderyk V von der → Fryderyk V

Pfalz Rupert von der (1619–1682), syn Fryderyka V, „Króla Zimowego", elektor-palatyn reński, mieszkał w Holandii oraz Londynie i Windsorze, protektor uczonych (J. Locke'a, I. Newtona) artystów, m.in. Antona van Dycka, Walleranta Vaillanta — 58

Pickenoy Nicolaes Eliasz. (Amsterdam 1588 – Amsterdam ok. 1650/1656), hol. malarz portretów, cz. w Amsterdamie — 139, 141, 345

Pierson Christoffel (Haga 1631 – Gouda 1714), hol. poeta i malarz portretów, scen rodzajowych oraz iluzjonistycznych martwych natur, cz. gł. w Schiedam i Goudzie — 231

Pietersz. Gerrit (Amsterdam 1566 – 1608 lub krótko po 1608), brat kompozytora Jana Pietersz.'a Sweelincka, hol. rysownik, grafik i malarz historii i portretów; cz. w Haarlemie, Antwerpii, Rzymie i gł. w Amsterdamie — 183, 184

Pietersz. Aert (Antwerpia ok. 1550 – Amsterdam 1612), hol. malarz portretów zbiorowych, cz. w Amsterdamie i Haarlemie — 138–141

Pietersz. Gerrit (Amsterdam 1566 – Amsterdam przed 1612), hol. grafik i malarz historii, scen rodzajowych i portretów, cz. w Amsterdamie — 114

Pietersz. Pieter (Antwerpia 1540/41 – Amsterdam 1603), niderl. malarz historii, portretów i moralistycznych scen rodzajowych, cz. w Antwerpii i Amsterdamie — 81

Piles Roger de (1635–1709), franc. teoretyk sztuki, członek Académie Royale de la Peinture et Sculpture w Paryżu — 32, 185

Pine John (1690–1756), ang. grafik i rytownik — 245, 249

Pisanello (Antonio Pisano; 1395–1455), wł. malarz, rysownik i medalier, cz. na dworach w Mantui, Ferrarze, Mediolanie i Neapolu — 226

Piso (Pies) Willem (1611–1675), hol. fizyk i przyrodnik, badacz Brazylii — 52

Plantijn (Plantin, Plantinus) Christoffel (1520–1589), fr.-niderl. humanista, wydawca i drukarz, cz. w Antwerpii i Lejdzie — 326

Platon (ok. 427–347 p.n.e.), staroż. filozof gr. — 29, 30, 182, 201, 204

Pliniusz Starszy, Caius Plinius Secundus (23–79 n.e.), staroż. pisarz rzym., encyklopedysta — 31, 33–35, 76, 97, 100, 105, 156, 160, 168, 179, 195, 201, 202, 210, 211, 214, 215, 221, 227, 244, 267, 269, 273

Poel Egbert van der (Delft 1621 – Rotterdam 1664), hol. malarz widoków miejskich i pejzaży, zwł. nokturnowych, cz. w Delft i Rotterdamie — 310

Poelenburch (Poelenburgh) Cornelis van (Utrecht 1594/1595 – Utrecht 1667), hol. malarz i rysownik, autor italianizowanych pejzaży, cz.. w Rzymie i Utrechcie — 46, 50, 73, 273

Poliziano Angelo (1454–1494), wł. poeta, cz. we Florencji — 201

Pollaiuolo Antonio del (1431/32–1498), wł. malarz i grafik — 145

Pontanus Joannes Jovianus (Giovanni Giovio Pontano) (1426–1503), wł. poeta i teoretyk poetyki i retoryki — 32

Pontelli Baccio (ok. 1450–1492), wł. architekt i projektant wnętrz, cz. gł. w Urbino — 216, 217

Pontius Paulus (1603–1658), flam. grafik i rytownik, cz. w Antwerpii — 205

Porcellis Jan (Gandawa przed 1584 – Zoeterwoude/Zouterwoude k. Lejdy 1632), hol. malarz marin, cz. w Rotterdamie, Londynie, Antwerpii, Haarlemu, Amsterdamie, Voorburg k. Hagi, Zouterwoude k. Lejdy — 69, 71–73, 263, 264, 267–270, 273–275, 343, 345, 347

Porcellis Julius (Rotterdam przed 1610 – Lejda 1654), hol. malarz marin, syn Jana, cz. gł. w Lejdzie — 267

Porchères François de (1590–1640), markiz, fr. poeta — 320

Porta Guglielmo della (ok. 1490/1500–1577), wł. architekt — 322

Post Frans (Haarlem ok. 1612 – Haarlem 1680), hol. malarz pejzaży brazylijskich, cz. w Brazylii 1637–1640 (dla gubernatora Johana Mauritsa van Nassau-Siegen) oraz w Haarlemie — 52

Post Pieter (Haarlem 1608 – Haga 1669), hol. architekt i malarz, cz. gł. w Haarlemie i Hadze — 51, 319

Potter Paulus (Enkhuizen 1625 – Amsterdam 1654), malarz i grafik, autor pejzaży ze stadami, pasterzami, jeźdźcami — 73

Pourbus Frans, Mł. (Antwerpia 1569 – Paryż 1622), flam. malarz portretów, cz. w Antwerpii, Brukseli, Mantui i Paryżu — 46

Pozzo Andrea (1642–1709), wł. jezuita, malarz, dekorator i architekt, autor iluzjonistycznych fresków w typie *quadratura*, cz. gł. w Rzymie i Wiedniu — 156

Pozzoserrato → Toeput Lodewijk

Protogenes (IV/III w. p.n.e.), staroż. malarz gr., cz. na Rodos i w Atenach — 226, 228, 230, 244, 343

Proust Marcel (1871–1922), pisarz fr. — 279

Putter Cornelis de (poł. XVII w.), hol. sprzedawca książek i handlarz winem, zamieszkały w Hadze w domu *De Putter* — 327

Pynas Jacob (Haarlem lub Amsterdam ok. 1592/1593 – Amsterdam ok. 1650/1660), hol. malarz historii i idyllicznych pejzaży, cz. w Rzymie, Delft i gł. w Amsterdamie — 73

Quadri Giovanni Battista (uchwytny w źródłach 1601–1617), rzeźbiarz w stiuku, cz. od 1605 na dworze cesarskim w Pradze — 54

Rafael (Raffaello Santi; 1483–1520), malarz wł. — 36, 90, 150, 159, 170, 179, 180, 200, 202, 204, 205, 208, 209

Rålamb Claes (1622–1698), szwedz. mąż stanu, 1673–1678 gubernator Sztokholmu, protektor artystów — 60

Raleigh Walter, sir (1554–1618), ang. arystokrata, żeglarz, dowódca floty, kolonizator Ameryki, faworyt królowej Elżbiety I, pisarz i poeta — 245

Ramsaeus Jacobus (James Ramsey; zm. 1593), profesor logiki na uniwersytecie w Lejdzie — 135

Ravesteyn Dirck de Quade van (ok.1565–1619/1620), flam. malarz mitologii i alegorii, cz. gł. na dworze ces. Rudolfa II w Pradze (1589–1599 i 1602–1608) — 53

Ravesteyn Jan Anthonisz. van (Haga ok. 1570 – Haga 1657), hol. malarz portretów, cz. w Delft i Hadze — 46

Razet Jacques (zm. 's-Hertogenbosch 1609), hol. notariusz, drukarz, kaligraf, kolekcjoner sztuki — 67

Regnart Jacob (ok. 1540–1599), muzyk flam., kompozytor i kapelmistrz na dworze Habsburgów w Wiedniu, autor motetów — 53

Rembrandt (R. Harmensz. van Rijn) (Lejda 1606 – Amsterdam 1669), hol. malarz, grafik i rysownik, cz. w Lejdzie i Amsterdamie — 14–16, 21, 22, 27, 29, 33, 34, 44–51, 56, 59, 68, 71–75, 112, 113, 136, 138, 139, 142, 143, 147–149, 158, 161–163, 166, 169–174, 176–180, 182–186, 189–193, 198–200, 202–206, 208–210, 223, 228–230, 247, 269, 271, 274, 280, 305, 327, 328, 344, 345, 347

Renialme Johannes de (ok. 1600–1657), kupiec, handlarz obrazami, kolekcjoner sztuki, cz. w Amsterdamie i Delft — 72, 112

Reynolds Joshua, Sir (1723–1792), ang. malarz, teoretyk i krytyk sztuki, założyciel i prezydent Royal Academy of Arts w Londynie — 17

Richelieu kard. (Armand-Jean du Plessis duc de Richelieu) (1585–1642), książę, fr. mąż stanu, pierwszy minister króla Ludwika XIII (od 1624) — 260

Riegl Alois (1858–1905), austriacki historyk sztuki — 18

Rietschoof Jan Claesz. (Hoorn 1652 – Hoorn 1719), hol. malarz marin, cz. w Hoorn — 267

Rillaer Jan van (zm. Leuven 1570), malarz niderl., cz. w Leuven — 107

Ring Ludger (Lutger) tom, Mł. (1522–1584), niem. malarz portretów, scen rodzajowych i kwiatów, cz. w Münster i Brunszwiku — 211

Ripa Cesare (Giovanni Campina) (1560–1623), wł. pisarz i uczony humanista, twórca podręcznika ikonologicznego — 79, 188

Rodler Hieronymus (zm. 1529), niem. geometra, teoretyk perspektywy — 36

Rodenburg Theodoor (ok. 1578–1644), hol.-flam. poeta i dyplomata, cz. m.in. w Londynie, Madrycie, Amsterdamie — 112

Romano Giulio (ok. 1499–1546), wł. malarz i dekorator, autor m.in. iluzjonistycznych fresków, cz. w Rzymie i Mantui — 36

Rubens Peter Paul (Pieter Pauwel, Petrus Paulus) (Siegen 1577 – Antwerpia 1640), flam. malarz, rysownik, grafik, projektant ilustracji książkowych, dekoracji okolicznościowych, przedmiotów rzemiosła artystycznego, kolekcjoner, dyplomata, cz. gł. w Antwerpii, a także we Włoszech, Hiszpanii i Londynie — 21, 34, 35, 37, 46–48, 50, 51, 56–59, 67, 70, 71, 73, 87, 168, 186, 205, 209, 269, 274

Rudolf II Habsburg (1552–1612), król Węgier (od 1572), król Czech (od 1575), cesarz (od 1576), rezydował w Pradze — 28, 48, 50, 52, 53, 67, 78, 85, 86, 100, 102, 104, 116, 118, 122–124, 208, 211, 243

Ruijven Pieter Claesz. van (1624–1674), hol. patrycjusz, bankier i finansista, kolekcjoner obrazów, zamieszkały w Delft — 71, 72

Ruisdael Jacob van (Haarlem 1628/1629 – Haarlem 1682), hol. malarz, rysownik i grafik, pejzażysta, cz. w Haarlemie i Amsterdamie — 18, 73, 288, 293, 327, 333, 337

Ruysdael Salomon van (Naarden 1600/1603 – Haarlem 1670), hol. malarz pejzaży, cz. w Haarlemie — 337, 339, 340, 347

Ruland Martin, Mł. (zm. 1611), niem. astrolog i alchemik, cz. na dworze Rudolfa II w Pradze — 52

Ruysch Rachel (Amsterdam 1664 – Amsterdam 1750), hol. malarka kwiatów, cz. w Amsterdamie — 211

Sadeler Aegidius (Antwerpia? ok. 1570 – Praga 1629), flam. grafik, cz. w Antwerpii, Kolonii, Monachium i Pradze — 53, 206–208

Sadeler Raphael (Antwerpia 1560/1561 – Wenecja ok. 1628 lub or Monachium 1632), flam. malarz i grafik, cz. w Antwerpii, Monachium i Pradze — 104

Saen (Seen, Sain, Zaen) Gillis (Aegidius) de (van) (cz. ok. 1590–1610), hol. grafik, rysownik i malarz pejzaży — 208

Saenredam Jan (Zaandam 1565 – Assendelft 1607), hol. grafik, cz. w Haarlemie i Assendelft — 16, 128, 129

Saenredam Pieter Jansz. (Assendelft 1597 – Haarlem 1665), hol. malarz i rysownik, autor widoków budowli i *kerkinterieurs*, cz. gł. w Haarlemie — 20, 36, 40–42, 292–295, 309, 312

Saftleven Herman, Mł. (Rotterdam 1609 – Utrecht 1685), hol. malarz, rysownik i grafik, pejzażysta, cz. gł. w Utrechcie — 339, 341, 347

Salm Adriaen Cornelisz. (van der) (Delfshaven 1657 – Delfhaven 1730), hol. malarz marynistycznych *penschilderijen* i *grisailles*, cz. w Delfshaven p. Rotterdamem — 276

Sambucus Johannes (János Zsámboky) (1531–1584), węgierski lekarz, humanista, historyk, emblematyk, cz. na dworze ces. Rudolfa II w Pradze — 53

Sandrart Joachim von (1606–1688), niem. malarz, grafik i historiograf artystów niem. i niderl. — 59, 97, 162, 229, 230, 328

Sannazaro Jacopo (1456 lub ok. 1457/1458 – 1530), poeta wł. — 329

Santvoort (Zantvoort) Pieter van (Amsterdam 1604/1605 – Amsterdam 1635), hol. malarz pejzaży, cz. w Amsterdamie — 274

Sarto Andrea del (1486–1530), malarz wł., cz. we Florencji — 196, 197

Savery (Saverij) Hans Mł. (Kortrijk 1597 – Utrecht 1655), flam.-hol. malarz pejzaży leśnych i górskich, cz. w Pradze i Utrechcie, syn i pomocnik Roelanta — 119

Savery (Saverij) Jaques (Jacques, Jacob) (Kortrijk 1565/1567 – Amsterdam 1603), flam.-hol. rysownik, grafik i malarz kwiatowych martwych natur, przedstawień owadów i zwierząt, pejzaży leśnych i wiejskich, scen z życia wsi i jarmarków, cz. w Haarlemie i Amsterdamie — 110, 118, 119, 121, 304, 305

Savery (Saverij) Roelant (Roelant, Roelant) (Kortrijk 1578 – Utrecht 1639), hol. malarz pejzaży leśnych i górskich, pejzaży ze zwierzętami, polowań oraz bukietów kwiatowych, cz. w Amsterdamie, na dworze ces. Rudolfa II w Pradze i w Utrechcie — 50, 53, 54, 71, 77, 84, 110, 116, 118–121, 124, 210, 272

Scaliger Giulio Cesare (1484–1558), wł. filolog, teoretyk poezji i wymowy — 32

Scamozzi Vincenzo (1548–1616), wł. architekt i projektant, cz. w Vicenzy i Wenecji — 318, 322

Schagen Pieter Jansson (1578–1636), hol. pisarz i poeta, cz. w Alkmaarze? — 326

Schaumburg-Lippe Ernst von (1601–1622), hrabia (od 1619 książę), rezydował w Bückeburgu — 55

Scheyndel Gillis van (ok. 1595 – po 1653 / przed 1660), hol. malarz i rysownik, cz. w Amsterdamie — 306, 307

Schoockius (Schoock) Martinus (1641–1669), hol. filozof, profesor logiki i etyki na uniwersytecie w Groningen — 234, 235

Schooten Frans van (1615–1660), matematyk hol., profesor uniwersytetu w Lejdzie, nauczyciel Christiaena Huygensa, konstruktor mikroskopu — 36

Schoubroeck Pieter (Heßheim ok. 1570 – Frankenthal 1607), flam. malarz pejzaży, cz. we Frankenthal — 110

Schrevelius Theodorus (Dirck van Schrevel) (1572–1649), hol. poeta neołaciński i niderl. oraz historyk, rektor szkoły łac. w Lejdzie — 87, 129

Schut Cornelis (Antwerpia 1597 – Antwerpia 1655), flam. malarz historii, grafik i projektant tapiserii, cz. w Antwerpii — 73

Scorel Jan van (Schoorl k. Alkmaaru 1495 – Utrecht 1562), niderl. malarz obrazów relig. i portretów, cz. w Rzymie i gł. w Utrechcie i Haarlemie — 71

Scriverius Petrus (Pieter Hendricksz. Schrijver) (1576–1660), hol. poeta, filolog i historyk, cz. w Haarlemie i Lejdzie — 70, 71, 182, 184, 185

Segers (Seghers) Hercules Pietersz. (Haarlem? ok. 1590 – Haga? przed 1638), hol. grafik i malarz, pejzażysta, cz. w Haarlemie, Amsterdamie, Utrechcie i Hadze — 14, 15, 67, 73, 77, 81, 96, 97, 109, 111–118, 120–122, 274, 277, 287–290, 345, 347

Seghers Daniel (Antwerpia 1590 – Antwerpia 1661), flam. malarz kwiatów, cz. w Antwerpii, Mechelen i Brukseli — 10, 168, 211

Seneka (Lucius Anneus Seneca; 4–65 n.e.), staroż. pisarz, filozof i etyk rzym. — 174

Servi Costantino de', wł. architekt, cz. w Anglii i Holandii — 322

Seymour Henry, Sir (1514–1568/1599), ang. arystokrata, komandor w bitwie z Wielką Armadą — 248

Signorelli Luca (1441–1523), malarz wł. — 145

Sillemans Experiens (Amsterdam ok. 1611/1613 – Amsterdam 1653), hol. grafik i malarz marynistycznych *penschilderijen*, cz. w Amsterdamie — 276, 277, 343

Simons (Simonsdochter) Hasselaer Kenau (1526–1588), hol. bohaterka, obrończyni Haarlemu w czasie oblężenia miasta przez Hiszpanów w 1572–1573 — 306

Six Jan (1618–1700), hol. patrycjusz, burmistrz Amsterdamu, poeta, kolekcjoner sztuki i bibliofil — 73–76, 161, 171, 200

Six Willem, hol. patrycjusz, handlarz sztuką, antykwariusz, kolekcjoner, cz. w Amsterdamie — 72, 73

Smit Aernout (Amsterdam 1641/1642 – Amsterdam 1710), hol. malarz marin, cz. w Amsterdamie — 256

Snyders (Snijders) Frans (Antwerpia 1579 – Antwerpia 1657), flam. malarz tematów myśliwskich i martwych natur, cz. w Antwerpii — 211

Sokrates (469–399 p.n.e.), filozof gr. — 29, 194

Solms Amalia van (Amalia von Solms-Braunfels) (1602–1675), księżna, żona stadhoudera księcia Fryderyka Henryka Orańskiego (od 1625), matka Wilhelma II Orańskiego — 47, 51, 56, 176, 282

Soreau Isaak (Hanau 1604–Frankfurt n.M.? po 1638), niderl.-niem. malarz martwych natur — 211

Sosos z Pergamonu (II w. n.e.), malarz hellenistyczny, autor mozaik z przedstawieniami zwierząt, martwych natur i *asárotos oikos* — 215, 216

Soutman Pieter (Haarlem ok. 1580 – Haarlem 1657), hol. malarz i grafik, cz. w Antwerpii i Haarlemie — 51

Spelt Adriaen van der (ok. 1630–1673), hol. malarz martwych natur, cz. w Lejdzie — 168, 169

Spiering (Spierincx) François (Franchoys, Frans) (Antwerpia 1549/1651 – Delft 1631), właściciel i kierownik warsztatu tapiseryjnego w Delft (zał. 1582), zatrudniającego jako projektantów Karela van Mandera St. i Mł. oraz Hendricka Vrooma — 56, 72, 80, 244–247, 252

Spiering Pieter, zw. Silvercroon (ok.1594/1597–1652), poseł królowej Krystyny Szwedzkiej w Hadze, kolekcjoner sztuki, syn François — 70, 72, 206

Spranger Bartholomäus (Bartholomeus) (Antwerpia 1546 – Praga 1611), flam. malarz, rysownik i grafik – autor historii i alegorii oraz portretów, cz. gł. w Rzymie, Wiedniu i Pradze, na dworze cesarzy Maksymiliana II i Rudolfa II — 53, 54, 78, 81, 83, 85, 91, 98, 200, 206–208, 210

Steen Jan (Lejda 1626 – Lejda 1679), hol. malarz scen rodzajowych, cz. w Lejdzie, Hadze, Delft, Garmond p. Lejdą i Haarlemie — 73, 168, 169

Steenwijck Harmen (Delft 1612 – Delft 1656), hol. malarz martwych natur, cz. w Lejdzie i gł. w Delft — 220

Steenwijck (Steenwyck) Hendrick van, Mł. (Antwerpia? ok. 1580 – Lejda? 1649), flam.-hol. malarz widoków wnętrz kościelnych, cz. w Antwerpii, Londynie i Hadze — 312, 313, 322

Steenwijck (Steenwyck) Hendrick van, St. (Steenwijck w Overijssel ok. 1550 – Frankfurt n. M. 1603), niderl. malarz widoków wnętrz kościelnych, cz. w Antwerpii, Akwizgranie i Frankfurcie — 312, 313

Stevens Pieter, zw. Stephani (Mechelen ok. 1567 – Praga? po 1624), flam. malarz, rysownik i grafik, pejzażysta, cz. gł. na dworze ces. Rudolfa II i dla Karla von Liechtensteina w Pradze — 53, 54

Stevin Simon (1548–1620), hol. matematyk, fizyk, inżynier, architekt, teoretyk perspektywy — 36, 37, 41

Stoer (Stöer, Stör, Storr) Lorenz (Lienhart) (przed 1557 – do ok. 1620), niem. grafik i malarz, teoretyk perspektywy, cz. w Augsburgu i Norymberdze — 36

Stoffels Hendrickje (ok. 1626–1663), gospodyni i konkubina Rembrandta od 1649 — 170

Stooter Cornelis Leonaertsz. (przed 1623–1655), hol. malarz pejzaży, cz. w Lejdzie — 69

Storck Abraham (Amsterdam 1644 – Amsterdam 1708), hol. malarz marin, cz. w Amsterdamie — 130, 131, 256, 267

Stoskopff Sebastian (1597–1657), alzacki malarz martwych natur, m.in. *trompe-l'oeil* — 58, 59, 218, 221, 222

Strabon (Strabo, ok. 65 p.n.e. – ok. 20 n.e.), staroż. geograf gr. — 226, 228, 230

Strada Octavio (Ottavio) (de) (1550–1612) wł.-niem. historyk, numizmatyk, rysownik, cz. na dworze Rudolfa II w Pradze — 53

Swanenburg (Swanenburgh, Swanenburch) Isaac Claesz. van (Lejda 1537 – Lejda 1614), hol. malarz historii, projektant witraży, naczyń, tapiserii i rycin, cz. w Lejdzie — 135, 184, 197, 250

Swanenburg (Swanenburgh, Swanenburch) Jacob Isaacsz. van (Lejda 1571 – Utrecht 1638), hol. malarz pejzaży, zwł. wizji piekielnych, cz. we Włoszech (Wenecja, Rzym, Neapol) i w Lejdzie — 69, 184

Swanenburg (Swanenburgh, Swanenburch) Willem Isaacsz. van (Lejda 1580 – Lejda 1612), grafik hol., cz. w Lejdzie — 70, 71

Swanenburgh (Swanenburch) Willem Cornelisz. van (Utrecht 1610/1611 – Utrecht 1674), hol. malarz portretów i widoków miejskich, cz. w Utrechcie — 305

Swanevelt Herman van (Woerden ok. 1600 – Paryż 1655), hol. malarz pejzaży italianistycznych, cz. gł. w Paryżu — 274

Sweelinck Jan Pietersz. (1562–1621), hol. kompozytor, organista, cz. w Amsterdamie — 143, 183, 184

Sylvius Johannes Cornelisz. (1564–1638), hol. kaznodzieja kalwiński przy kościele w Sloten i Oude Kerk w Amsterdamie — 170, 182–185, 198

Szekspir (Shakespeare) William (1564–1616), ang. poeta i dramaturg — 31, 32

Taine Hyppolite (1828–1893), franc. filozof i historyk — 18

Tavernier Jean de (uchwytny w źródłach 1434–1460), niderl. malarz iluminacji książkowych, cz. dla ks. burgundzkiego Filipa Dobrego — 106

Teniers David, Mł. (Antwerpia 1610 – Bruksela 1690), flam. malarz, scen i figur rodzajowych, historii, pejzaży i przedstawień galerii arcyksięcia Leopolda Wilhelma Habsburga w Brukseli, cz. w Antwerpii i Brukseli — 73, 160

Terencjusz (Publius Terentius Afer; ok. 195 – ok. 159 p.n.e.), staroż. komediopisarz rzym. — 98, 100, 102

Tesauro Emanuele (1591–1675), wł. pisarz, historyk i teoretyk — 31, 32

Thoré-Bürger → Thoré Étienne Théophile

Thoré Étienne Théophile (pseud. William Bürger) (1807–1869), franc. pisarz i publicysta polityczny, krytyk sztuki i estetyk, historyk sztuki, kolekcjoner — 17, 18, 280

Thulden Theodoor van ('s-Hertogenbosch 1606 – 's-Hertogenbosch 1669), malarz flam., cz. w Antwerpii i 's-Hertogenbosch — 51

Tibaldi Pellegrino (1527–1596), wł. malarz, cz. gł. w Bolonii, Rzymie, Hiszpanii (Escorial) i Mediolanie — 83

Timantes z Kytnos (z Sykionu) (IV w. p.n.e.) staroż. malarz gr., opisywany przez Kwintyliana — 158

Toeput Lodewijk zw. Lodovico Pozzoserrato (Mechelen lub Antwerpia ok. 1550 – Treviso 1603/1605), niderl. malarz pejzaży oraz historii i scen rodzajowych, cz. w Treviso — 328

Tol Dominicus van (Lejda? po 1630 – Lejda 1676), hol. malarz scen rodzajowych, cz. gł. w Lejdzie, a także Utrechcie i Amsterdamie — 72

Torrentius Johannes (Jan Sijmonsz. van der Beeck) (Amsterdam 1589 – Amsterdam 1644), hol. malarz scen erotycznych i iluzyjnych martwych natur, cz. w Amsterdamie, Haarlemie i Londynie — 40, 46, 47, 56, 57

Traudenius Dirck (ok. 1605 – po 1653, po 1662?), hol. kupiec i poeta, cz. w Lejdzie — 35, 165

Tulp Nicolaes (1593–1674), hol. uczony, lekarz i anatom, cz. w Amsterdamie — 74, 138, 139, 141, 142, 146, 148, 149, 178, 229

Tulp Margaretha, patrycjuszka amsterdamska, córka Nicolaesa, żona Jana Sixa — 74

Tycjan (Tiziano Vecellio) (ok. 1480–1576), malarz wł., czynny w Wenecji — 50, 151, 155, 156, 170, 179, 180, 200, 204, 205, 208, 210, 222

Typotius Jakob (zm. 1604), niderl. historyk, historiograf rządów ces. Rudolfa II, autor ksiąg emblematycznych i hieroglificznych, cz. w Pradze — 53

Uffelen Lucas van (zm. 1639), hol. antykwariusz, handlarz sztuką, kolekcjoner, cz. w Amsterdamie — 170

Urbino da Crema Carlo (ok. 1515 – po 1585), wł. malarz i rysownik — 37

Uylenburgh (Uylenburch) Gerrit (Gerard) van (1626–1679), hol. antykwariusz, handlarz sztuką, kolekcjoner obrazów, cz. gł. w Amsterdamie — 72

Uylenburgh (Uylenburch) Hendrick van (1584/89–1661), hol. malarz, handlarz sztuką i kolekcjoner, cz. w Amsterdamie — 271

Uyttenbroeck → Wttenbroeck Moses

Vaillant Wallerand (Lille 1623 – Amsterdam 1677), hol. malarz *trompe-l'oeil* i grafik, cz. w Middelburgu, Amsterdamie i Paryżu — 58, 59, 62, 221, 222

Valckenborch Frederick van (Antwerpia 1566 – Norymberga 1623), flam. malarz pejzaży — 53, 110

Valckenborch Gillis van (Antwerpia 1570 – 1622 Frankfurt n.M.), flam. malarz historii i pejzaży — 53, 110

Valckenborch Lucas van, St. (Leuven 1535 lub później – Frankfurt n.M. 1597), flam. malarz pejzaży — 53, 110

Valckenborch Marten van, St. (Leuven 1534 – Frankfurt n.M. 1612), flam. malarz pejzaży — 53, 110

Valerius Maximus (ok. 20 p.n.e. – ok. 50 n.e.), staroż. pisarz, historyk i retoryk rzym. — 79

Varchi Benedetto (1503–1565), wł. prawnik, historyk filozofii, teoretyk poezji i sztuki, członek Accademia Fiorentina — 105

Vaernewyck Marcus van (1518–1569), niderl. pisarz, poeta i historyk, cz. w Gandawie — 325

Vasari Giorgio (1511–1574), wł. architekt, rzeźbiarz, malarz, dekorator, historiograf i teoretyk sztuki, cz. gł. we Florencji — 52, 78, 79, 83, 84, 90, 93, 97, 105, 146, 191, 194, 202, 210, 211, 243, 254

Velde Esaias van de (Amsterdam 1587 – Haga 1630), hol. rysownik, grafik i malarz pejzaży, „wytwornych towarzystw" i „wesołych kompanii", cz. w Haarlemie i Hadze — 46, 69, 116, 136, 137, 273, 274, 287, 288, 290, 291, 324, 327, 334, 337, 339

Velde Jan van de, II (Rotterdam lub Delft ok. 1593 – Enkhuizen 1641), hol. grafik, gł. pejzażysta, kaligraf, cz. w Haarlemie i Enkhuizen — 114, 115, 184, 185, 274, 278, 293, 294, 327, 336, 337

Velde Willem van de, Mł. (Lejda 1633 – Londyn 1707, hol. malarz i rysownik, autor marin, cz. w Amsterdamie i Londynie — 256, 261, 262, 267

Velde Willem van de, St. (Lejda 1611 – Londyn 1693), hol. malarz i rysownik, autor marin, cz. w Amsterdamie i Londynie — 15, 105, 106, 256, 274, 276–278, 343, 345, 347

Venne Adriaen van de (Delft 1589 – Haga 1662), hol. grafik i malarz alegorii politycznych i przedstawień ceremonii dworu orańskiego, ujętych w pejzażu, cz. w Middelburgu i Hadze — 255, 258, 259, 266

Venne Jan Pietersz. van de (uchwytny w 1618–1625), hol. rysownik, rytownik, grafik i kaligraf, cz. w Middelburgu — 258

Verbeeck Cornelis (Haarlem lub Amsterdam ok. 1590 – Haarlem w lub po 1637), hol. malarz marin i widoków wybrzeży, cz. w Haarlemie — 263, 268

Verelst Simon (Haga 1644 – Londyn 1721), hol. malarz martwych natur, cz. w Hadze i Londynie — 35, 56, 57

Verhulst Elias (przed 1570 – po 1620), flam. malarz martwych natur z kwiatami — 210

Vermeer Johannes (Jan) (Delft 1632 – Delft 1675), malarz hol., cz. w Delft — 27, 36, 40, 42, 66, 71, 72, 166, 169, 174, 259, 279–282, 291, 304, 310, 311, 347

Vermeyen Hans (Jan) (Bruksela przed 1559 – Praga 1606), niderl. złotnik i gliptyk, cz. na dworze ces. Rudolfa II w Pradze — 53

Vermeyen Jan Cornelisz. (Beverwijk ok. 1500 – Bruksela? po 1559), niderl. malarz, rysownik, grafik, projektant tapiserii, cz. w Brukseli i od 1534 w Hiszpanii (gł. w Toledo), brał udział w wyprawie krzyżowej ces. Karola V na Tunis — 246, 247, 250, 251

Verona Fra Giovanni da (ok. 1457/1458 – 1525), wł. dekorator, autor intarsji, cz. w Weronie, Ferrarze i Monte Oliveto Maggiore — 218

Verschuier Lieve (Rotterdam 1627 – Rotterdam 1686), hol. malarz marin, cz. w Rotterdamie — 129, 130, 256, 267

Verwer (van Burghstrate) Abraham de (Haarlem? ok. 1585 – Amsterdam 1650), hol. malarz marin, cz. w Amsterdamie — 69, 255, 258–260, 266

Vesalius (van Wesele) Andreas (1514–1564), niderl. uczony, lekarz, anatom, profesor uniwersytetu w Padwie, lekarz nadworny ces. Karola V i króla hiszp. Filipa II — 140, 146–149

Vianen Adam van (Utrecht 1568/1569 – Utrecht 1627), hol. złotnik i grafik, cz. w Utrechcie — 284, 285, 301

Vianen Paulus van (Utrecht ok. 1570 – Praga 1613), hol. złotnik, medalier i rysownik, cz. gł. w Monachium, Salzburgu i na dworze ces. Rudolfa II w Pradze — 53, 116

Viator → Péllerin Jean

Vigénère Blaise de la (1523–1596), fr. pisarz, poeta, twórca kryptografii — 212

Vigevano Guido da (ok. 1280–1349), wł. uczony, lekarz i anatom — 145

Vignola Jacopo Barozzi da (1507–1573), architekt wł. — 37, 322

Villani Filippo (ok. 1325–1407), wł. humanista, historyk, autor kroniki Florencji — 194, 195

Vinckboons (Vinckeboons) David (Mechelen 1576 – Amsterdam 1629), flam.-hol. rysownik, grafik i malarz pejzaży leśnych i wiejskich z figurami chłopów i wytwornymi towarzystwami, cz. w Middelburgu i Amsterdamie — 110, 298

Visscher Claes Jansz. (Amsterdam 1586/1587 – Amsterdam 1652), hol. grafik, rysownik, wydawca map i rycin, cz. w Amsterdamie — 15, 27, 114, 127, 137, 269, 282, 297–302, 324–327, 329–333, 337–339, 343, 347

Vitringa Wigerus (Leeuwarden 1657 – Wirdum/Leeuwarden 1725). hol. malarz marin, widoków wybrzeży, pejzaży italianistycznych, pejzaży zimowych i portretów, cz. w Alkmaarze — 267

Vlieger Simon de (Rotterdam ok. 1600/1601 – Weesp 1653), hol. malarz marin i widoków wybrzeży oraz pejzaży italianizowanych i historii, rysownik, grafik, projektant witraży, cz. w Delft, Rotterdamie, Amsterdamie i Weesp p. Amsterdamem — 15, 71–73, 256, 263–265, 267, 270–272, 274, 275, 345, 347

Vliet Hendrick van (Delft 1611/1612 – Delft 1675), hol. malarz *kerkinterieurs*, cz. w Delft — 40, 41, 61, 157, 158, 175, 283, 310, 312, 323, 324, 347

Volmarijn Crijn Hendricksz. (ok. 1604–1645), hol. handlarz sztuką, kolekcjoner i malarz, cz. w Rotterdamie — 270, 271

Vondel Joost van den (1587 – 1679), hol. poeta i dramaturg, cz. w Amsterdamie — 21, 44, 223

Voort Dirck van, hol. malarz historii i portretów, cz. w Utrechcie — 136

Vos Jan (1610–1667), hol. dramaturg i poeta, cz. w Amsterdamie — 223

Vos Maerten de (Antwerpia 1532 – Antwerpia 1603), flam. malarz, rysownik i grafik, cz. w Antwerpii — 271

Vosmaer Jacob Woutersz. (Delft 1584 – Delft 1641), hol. malarz martwych natur z kwiatami, cz. w Delft — 211

Vredeman de Vries Hans (Leeuwarden 1527 – ok. 1604), hol. malarz widoków architektonicznych, rysownik, projektant wzorników graficznych, architekt, teoretyk architektury, cz. w Kampen, Mechelen, Antwerpii, Frankfurcie, Hamburgu, Gdańsku, Pradze i Hadze — 37, 40–42, 53, 55, 314, 318

Vredeman de Vries Paul (Antwerpia 1566/1567 – Amsterdam po 1616?), holendersko-flam. malarz i rysownik, autor widoków architektonicznych, cz. w Gdańsku, Pradze i Amsterdamie —36, 53–55, 314, 318

Vrel (Frel, Vrelle) Jacobus (Jacob) (uchwytny 1654–1662), hol. malarz wnętrz domowych, cz. przypuszczalnie w Delft lub w Dolnej Nadrenii i północnym Brabancie albo w północnej części prowincji Holandii lub Fryzji; sygnował obrazy w latach 1654–1662 i 1670? — 24

Vries (Fries) Adriaen de (Haga 1545 – Praga 1626), niderl. rzeźbiarz, cz. we Florencji, Turynie, w Pradze, w Rzymie, Augsburgu i ponownie w Pradze na dworze ces. Rudolfa II oraz ks. Albrechta von Waldsteina — 53–55

Vrij Sebastiaen Egbertsz. de (1563–1621), hol. uczony, lekarz, anatom, burmistrz Amsterdamu — 138–141

Vroom Cornelis Hendricksz. (Haarlem? ok. 1591/1592 – Haarlem 1661), hol. malarz wybrzeży morskich, cz. w Haarlemie — 242, 253, 256, 264

Vroom Frederick (zm. 1593), hol. architekt, budowniczy miasta Gdańska — 242

Vroom Hendrick Cornelisz. (Haarlem ok. 1563 – Haarlem 1640), hol. malarz marin, widoków wybrzeży, portów i miast; grafik i projektant tapiserii, cz. w Haarlemie — 14, 27, 28, 50, 56, 81, 242–247, 249–266, 268, 269, 272, 274–277, 281, 285–291, 301, 304, 305, 310, 338

Waldstein (Wallenstein) Albrecht Wenzel Eusebius von (1583–1634), książę czesko-niem., wódz wojsk cesarskich w wojnie trzydziestoletniej — 55

Wassenaer-Duvenvoorde Jacob van (1574–1624), hol. admirał, przywódca floty niderl. w bitwie pod Kadyksem 1587 i bitwie z Wielką Armadą 1588 — 247, 248

Weenix Jan (Amsterdam 1642 – Amsterdam 1719), hol. malarz myśliwskich i ogrodowych martwych natur z ptactwem lub ubitą zwierzyną oraz pejzaży italianistycznych i portretów, cz. w Utrechcie i gł. w Amsterdamie — 73

Westerbaen Jacob (1599–1670), hol. pisarz, poeta, teolog, predykant, lekarz — 10, 11

Weyden Rogier van der (Tournai ok. 1399 – Bruksela 1464), niderl. malarz obrazów relig. i portretów, cz. gł. w Brukseli — 106, 107, 156, 313

Wezaliusz → Vesalius Andreas

Widt (de Witt, Wit) Frederick de, hol. grafik, cz. w Amsterdamie ok. 1650 — 297

Wieringen Cornelis Claesz. van (Haarlem ok. 1580 – Haarlem 1633), hol. malarz marin, cz. w Haarlemie — 69, 255, 256, 258, 262, 263, 265, 266, 268

Wildens Jan (Antwerpia 1585/1586 – Antwerpia 1653), flam. malarz pejzaży, cz. w Antwerpii — 46, 273

Wilhelm I (ok. 1167–1222), hrabia Holandii 1203–1222 — 337

Wilhelm I Orański, zw. Milczkiem (1533–1584), hr. Nassau, książę Oranje od 1544, stadhouder kolejnych prowincji niderl., stadhouder Zjednoczonych Niderlandów 1581–1584 — 44, 47, 133, 157–159, 176, 245, 257, 282, 283, 286, 308, 314, 315, 317, 318, 320, 323, 347

Wilhelm II Orański (1626–1650), książę Oranje-Nassau, stadhouder Zjednoczonych Niderlandów 1647–1650 — 50

Wilhelm III (1287–1337), hrabia Holandii i Zelandii (1304–1337) oraz Hainaut — 337

Wilhelm III Orański (1650–1702), książę Oranje-Nassau, stadhouder Zjednoczonych Niderlandów 1672–1702, król Anglii, Szkocji i Irlandii 1689–1702 — 63

Wilhelm IV (zm. 1345), hrabia Holandii 1337–1345 — 294

Willaerts Abraham (Utrecht ok. 1604? – Utrecht 1669), hol. malarz marin, cz. Utrechcie — 266

Willaerts Adam (Antwerpia 1577 – Utrecht 1664), hol. malarz marin i pejzaży, cz. w Utrechcie — 120, 256, 258, 263–266

Willeboirts Bosschaert Thomas (Bergen op Zoom 1613/1614 – Antwerpia 1654), malarz flam., cz. w Antwerpii — 51

Witmont Heerman (Wittmund we Wsch. Fryzji? 1605 – Delft 1684), hol. malarz marynistycznych *penschilderijen* i *grisailles*, cz. w Delft — 276

Winghe Philips van (1560–1592), hol. antykwariusz z Leuven — 86, 94

Witruwiusz (Marcus Vitruvius Pollio; I w. p.n.e.), staroż architekt rzym., autor traktatu o architekturze — 105, 156, 201, 221, 233, 322

Witte Emanuel de (Alkmaar ok. 1617 – Amsterdam 1691/1692), malarz hol., cz. w Alkmaarze, Rotterdamie i gł. w Delft i Amsterdamie — 24, 36, 40, 64, 71, 72, 157–159, 283, 310, 312, 323, 324, 347

Witte Jan (Johan) de (1625–1672), hol. mąż stanu, 1653–1672 Wielki Pensjonariusz Rady Holandii (*raadspensionaris*), sprawujący realną władzę w Republice Niderlandów w tzw. „pierwszym okresie bez stadhoudera" — 59, 280, 281

Wouwerman (Wouwermans) Philips (Haarlem 1619 – Haarlem 1668), hol. malarz pejzaży z jeźdźcami, pasterzami lub podróżnymi, cz. w Hamburgu i gł. Haarlemie — 73

Wttenbroeck (Uyttenbroeck, Wtenbroeck, Wtenbrouck) Moses van (Haga ok. 1595 – Haga, przed lub w 1647), hol. malarz pejzaży pastoralnych i mitologicznych, cz. w Hadze — 46, 50, 51, 273

Wttewael (Wtewael, Uyttewael, Uytewael i in.) Joachim (Utrecht 1566 – Utrecht 1638), hol. malarz historii i alegorii oraz scen kuchennych, grafik i projektant witraży, cz. w Utrechcie — 68, 114, 124, 125, 208

Wynter William (XVI w.), ang. kapitan i wiceadmirał, komandor floty bryt. w bitwie z Wielką Armadą w 1588 — 248

Wyntgis Melchior (zm. po 1626), hol. patrycjusz, browarnik i mincerz (prowincjonalny dla Overijssel i Zeelandii oraz generalny dla Republiki Niderlandów), kolekcjoner sztuki, cz. w Deventer, Middelburgu, Delft i Brukseli — 67

Zaganelli Francesco (zm. Rawenna 1531), malarz wł. — 153

Zeeman Reinier (Reinier Nooms) Amsterdam 1623/1624 – Amsterdam 1664), hol. malarz marin, cz. gł. w Amsterdamie — 260, 261

Zeuksis (Zeuxis z Heraklei) (ok. 434–397 p.n.e.), staroż. malarz gr., cz. gł. w Atenach, Wielkiej Grecji i Macedonii — 30, 34, 35, 160, 168, 192, 200, 202, 210, 221, 343

Zimowa Królowa → Elżbieta Stuart

Zimowy Król → Fryderyk V von der Pfalz

Zuccari Federico (1542/1543–1609), wł. malarz, prezes akademii we Florencji, teoretyk sztuki — 78, 83, 86, 90, 104, 254

Spis ilustracji i tablic

Na okładce: Simon Luttichuys, *Martwa natura z lustrzaną kulą*, ok. 1635–1640, Muzeum Narodowe w Gdańsku

1/Tabl. 1. Joseph de Bray, *Pochwała śledzia*, 1656, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Drezno

2. Jan Davidsz. de Heem, *Kielich eucharystyczny wśród festonów owoców*, 1648, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

3. Abraham van Beyeren, *Tablica rybołówstwa* (*Visserij-bord*), 1649, Grote Kerk, Maassluis

4. Camera obscura w: Johannes Zahn, *Oculus artificialia teledioptricus*, Würzburg 1685

5. Hans Vredeman de Vries, projekcje perspektywiczne i widoki imaginacyjnej architektury, ilustracje w: *Perspective*, Haga–Lejda 1604–1605

6. Hendrick Hondius, projekcja perspektywiczna, ilustracja w: *Institutio artis perspectivae*, Haga 1622

7. Hendrick van Vliet (przypisywana), kaseta perspektywiczna, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

8/Tabl. 2. Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie*, 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie

9. Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie*, rysunek konstrukcyjny, 1634, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

10/Tabl. 3. Samuel van Hoogstraten, *Perspektywa: iluzyjne wnętrze domu*, ok. 1662, The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucester

11. Thomas de Keyser, *Portret Constantijna Huygensa z sekretarzem*, 1627, The National Gallery, Londyn

12. Gerrit van Honthorst, *Portret Fryderyka Henryka Orańskiego*, 1631, Huis ten Bosch, Haga

13. Rembrandt, *Amalia van Solms*, 1632, Musée Jacquemart-André, Paryż

14. a) Rembrandt, *Podniesienie krzyża*, 1632/1633, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium; **b)** Rembrandt, *Zdjęcie z krzyża*, 1632/1633, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

15/Tabl. 4. Rembrandt, *Oślepienie Samsona*, 1636, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M.

16/Tabl. 5. Oranjezaal w Huis ten Bosch, Haga, dekoracja malarska, 1648–1652

17/Tabl. 6. Albert Eckhout, *Orzechy kokosa* i *Ananasy i papaje*, ok. 1640–1645, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

18/Tabl. 7. Albert Eckhout, *Indianie Tapuja*, ok. 1640, rysunek kredką w albumie *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków

19/Tabl. 8. Roelant Savery, *Pejzaż ze zwierzętami i historią Orfeusza*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

20/Tabl. 9. Giuseppe Arcimboldo, *Zima*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

21/Tabl. 10. Hans Vredeman de Vries i Paul Vredeman de Vries, *Architektura pałacowa ze spacerującym towarzystwem*, 1596, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

22/Tabl. 11. Johannes Torrentius, *Martwa natura z wędzidłem*, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam

23. Samuel van Hoogstraten, *Porte-lettres*, 1664, Dordrechts Museum, Dordrecht

24. Kasety perspektywiczne z widokiem wnętrza domu: **a)** malarz holenderski, ok. 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga; **b)** Samuel van Hoogstraten (przypisywana), ok. 1662–1663, Detroit Institute of Art

25. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Szafka gabinetowa z curiositates i figurką Herkulesa i Kakusa*, 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

26. Cornelis Bisschop, *Autoportret*, 1668, Dordrechts Museum, Dordrecht

27. Emanuel de Witte, *Portret patrycjuszowskiej rodziny we wnętrzu domu*, 1678, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

28. Cornelis Ketel, *Heraklit*, James O. Belden Collection, Waszyngton

29. Gerrit Dou, *Doktor*, 1653, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

30. Willem van Swanenburg wg P.P. Rubensa, *Wieczerza w Emaus*, 1611, miedzioryt

31/Tabl. 12. Rembrandt, *Chorąży*, 1636, Collection Rothschild, Paryż

32. Rembrandt, *Jan Six*, 1647, akwaforta

33/Tabl. 13. a) Rembrandt, *Kazanie św. Jana Chrzciciela*, 1634/1635, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; **b)** rysunek kompozycji z ramą obrazu, ok. 1655, Luwr, Paryż

34/Tabl. 14. Karel van Mander, *Powściągliwość Scypiona*, 1600, Rijksmuseum, Amsterdam

35. Karel van Mander, *Alegoria Natury jako Nauczycielki*, rewers obrazu *Powściągliwość Scypiona*, 1600, Rijksmuseum, Amsterdam

36. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Upadek Tantala, Ikara, Faetona i Iksjona*, 1588, seria miedziorytów

37/Tabl. 15. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Tytanomachia*, ok. 1588, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

38. Hendrick Goltzius, *Wenus i Mars przyłapani przez Wulkana*, ok. 1585, rysunek, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

39/Tabl. 16. Hendrick Goltzius, *Sąd Midasa*, 1590, rysunek, Pierpont Morgan Library, Nowy Jork, i miedzioryt

40. Hendrick Goltzius, *Rzeź niewiniątek*, 1585–1586, miedzioryt

41. Hendrick Goltzius, *Herkules i Kakus*, 1588, drzeworyt chiaroscuro

42. Hendrick Goltzius, *Wielki Herkules* (*Herkules jako Muskelmann*), 1589, miedzioryt

43. Hendrick Goltzius, *Posąg Dioskura na Kwirynale*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

44. Hendrick Goltzius, *Mojżesz Michała Anioła*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

45. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese od frontu*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

46. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese od tyłu*, 1591, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

47. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese*, ok. 1592, miedzioryt

48. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1593, rysunek, British Museum, Londyn

49. Hendrick Goltzius, *Bachus z małym faunem,* ok. 1595–1600, rysunek, Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

50. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1595, metaloryt na srebrnej płycie (u góry: płyta rytownicza, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; u dołu odbitka)

51. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, ok. 1599, rysunek, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruksela

52. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1599, obraz *en grisaille* na papierze, rysowany kredką i piórem, malowany pędzlem farbą olejną, British Museum, Londyn

53. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1600, miedzioryt

54/Tabl. 17. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, ok. 1599–1602, *penschilderij*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

55. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1606?, *penschilderij*, Ermitaż, St. Petersburg

56. Hendrick Goltzius, *Portret konchologa Jana Govaertsz.'a van der Aara jako Trytona*, 1608, *penschilderij*, Hearn Family Trust, Nowy Jork

57. Hendrick Goltzius, *Portret Jana Govaertsz.'a van der Aara jako świętego Łukasza*, 1614, *penschilderij* / rysunek na pergaminie, Kunstsammlungen der Veste Coburg

58. Hendrick Goltzius, *Młodzieniec z czaszką i tulipanem*, 1614, rysunek piórkiem / *penschilderij*, Pierpont Morgan Library, Nowy Jork

59. Lucas van Leyden, *Młodzieniec z czaszką*, ok. 1519, miedzioryt

60. Jan van Rillaer, *Sąd Salomona*, 1528, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

61. Hendrick Goltzius, *Prawa ręka artysty* (*De cromme hant*), 1588, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

62. Anonim, tzw. *Ręka Michała Anioła*, rysunek, Luwr, Paryż

63. Gillis van Coninxloo, *Pejzaż leśny*, 1598, Sammlungen der Fürsten von und zu Liechtenstein, Liechtenstein Museum, Wiedeń

64/Tabl. 18. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1615–1620, Rijksmuseum, Amsterdam

65. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1620, akwaforta barwiona, drukowana na płótnie, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

66/Tabl. 19. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1620–1630, akwaforta podmalowana, drukowana w kolorze błękitnym na papierze, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

67. Hercules Segers, *Opłakiwanie Chrystusa*, ok. 1633–1638, akwaforta drukowana w kolorze błękitnym na papierze, malowana olejno i akwarelowo purpurą, żółcienią, błękitem i zielenią, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

68. Hercules Segers, *Widok Amersfoort*, akwaforta i sucha igła na błękitno-białym papierze, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

69. Hercules Segers, *Widok przez okno na Noorderkerk w Amsterdamie*, między 1623–1631, akwaforta i sucha igła drukowana na zielonym płótnie, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

70. Roelant Savery, *Pejzaż górski z drwalami przy wyrębie lasu*, 1610, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

71/Tabl. 20. Roelant Savery, *Skały w Alpach*, rysunek, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

72. Adam Willaerts, *Polowanie na kozice*, Frans Halsmuseum, Haarlem

73/Tabl. 21. Hercules Segers, *Dolina górska z wodospadem*, barwna akwaforta i sucha igła na barwionym papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie

74/Tabl. 22. Hendrick Goltzius, *Rezus*, ok. 1595–1600, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

75/Tabl. 23. Hendrick Goltzius, *Ryba tasza* (*Cruyckvis*), 1589, rysunek, Koninklijk Bibliotheek, Bruksela

76/Tabl. 24. Jacques de Gheyn II, *Cztery studia żaby*, ok. 1602–1604, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

77/Tabl. 25. Joachim Wttewael, *Andromeda*, 1611, Luwr, Paryż

78. a) Jacques de Gheyn III, *Tryton dmący w muszlę*, ok. 1615, miedzioryt; **b)** Jacob Matham, *Neptun w hełmie z muszli*, 1602, rysunek, projekt miedziorytu, Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

79/Tabl. 26. Nicolaes de Grebber, nautilus, 1592, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

80/Tabl. 27. Hendrick Goltzius, *Jan Govaertsz. van der Aara ze swą kolekcją muszli*, 1603, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

81. Balthasar van der Ast, *Muszle*, ok. 1630–1635, Dreesmann Collection, Londyn

82. Matthijs Cock, *Burza morska z wielorybem*, 1540, rysunek, Victoria & Albert Museum, Londyn

83/Tabl. 28. Hendrick Goltzius, *Wieloryb na plaży pod Berkhey*, 1598, rysunek, Teylers Museum, Haarlem

84. Jan Saenredam, *Wieloryb na plaży pod Beverwijk*, 1602, miedzioryt

85. Lieve Verschuier, *Połów wielorybów*, ok. 1660–1670, Rotterdams Historisch Museum, Rotterdam

86. Abraham Storck, *Połów wielorybów*, ok. 1688, Maritiem Museum 'Prins Hendrik', Rotterdam

87/Tabl. 29. Jacques de Gheyn II, *Kobieta w łożu śmierci*, 1601, British Museum, Londyn

88. Jacques de Gheyn II, *Kobieta w łożu śmierci*, 1601, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

89. Jacques de Gheyn II, *Karel van Mander (?) w łożu śmierci*, ok. 1600–1610, rysunek, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M.

90. Isaac Claesz. van Swanenburg, *Jacobus Ramsaeus w łożu śmierci*, 1593, Universiteitsbibliotheek, Lejda

91. Dirck van Vorst, *Portret zmarłego księdza*, 1615, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht

92. Esaias van de Velde, *Pejzaż z szubienicą*, 1619, Konstmuseum, Gotenburg

93. Esaias van de Velde, *Egzekucja Gillesa van Ledenberga*, 1619, Teylers Museum, Haarlem

94. Rembrandt, *Egzekucja Elsje Christiaensdr.*, 1664, rysunki: **a)** Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, **b)** Havemeyer Collection, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

95. Aert Pietersz., *Lekcja anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a de Vrija*, 1603, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum

96. Michiel i Pieter van Mierevelt, *Lekcja anatomii doktora Willema van der Meera*, 1617, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

97. Nicolaes Eliasz. zw. Pickenoy, *Lekcja anatomii doktora Sebastiaena Egbertsz.'a de Vrija*, 1619, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

98/Tabl. 30. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Nicolaesa Tulpa*, 1632, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

99/Tabl. 31. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Johannesa Deymana*, 1656, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

100. Willem Buytewech, *Theatrum anatomicum w Lejdzie*, rysunek, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

101. Bartholomeus Dolendo wg Jana Cornelisz.'a Woudanusa, *Theatrum anatomicum w Lejdzie*, 1609, miedzioryt

102. Johann Stephan van Calcar, ilustracje w: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Bazylea 1543: **a)** frontispis, **b)** portret Vesaliusa

103. Rafael, *Madonna della Sedia*, Galleria Palazzo Pitti, Florencja

104. Parmigianino, *Autoportret w wypukłym lustrze*, ok. 1524, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

105. Jan van Eyck, *Msza za zmarłych*, miniatura w *Godzinkach Mediolańsko-Turyńskich*, fol. 116r ok. 1422–1425, Museo Civico, Turyn

106/Tabl. 32. Mistrz Marii Burgundzkiej, *Przybicie do krzyża*, miniatura w *Godzinkach Marii Burgundzkiej*, ok. 1477, Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń

107/Tabl. 33. Jan van Eyck, *Zwiastowanie*, dyptyk, ok. 1435, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt

108. Jan Gossaert Mabuse, **a)** *Portret Henryka III van Nassau-Breda*, ok. 1516–1517, Kimbell Art Museum, Fort Worth; **b)** *Portret młodej kobiety z armillarium*, ok. 1520, The National Gallery, Londyn

109. Antonello da Messina, *Święty Hieronim*, ok. 1475, The National Gallery, Londyn

110. Andrea Mantegna, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, ok. 1455, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

111. Giovanni Bellini, *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, ok. 1480–1500, Galleria Querini Stampalia, Wenecja

112. Giovanni Bellini, *Portret doży Lorenzo Loredana*, 1501–1504, The National Gallery, Londyn

113. Tycjan, *Portret damy*, tzw. *La Schiavona*, ok. 1511, The National Gallery, Londyn

114/Tabl. 34. Gerard Houckgeest, *Widok Oude Kerk w Delft z kazalnicą*, 1651 (1654?), Rijksmuseum, Amsterdam

115/Tabl. 35. Gerard Houckgeest, *Widok St. Gertrudiskerk w Bergen op Zoom*, 1655, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

116/Tabl. 36. Hendrick van Vliet, *Widok St. Pieterskerk w Lejdzie*, 1652, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunszwik

117/Tabl. 37. Hendrick van Vliet, *Widok Oude Kerk w Delft z nagrobkiem admirała Pietera Heyna*, ok. 1652–1653, Zuckerman Collection, Nowy Jork

118/Tabl. 38. Emanuel de Witte, *Widok Oude Kerk w Delft ze sceną kazania*, ok. 1651–1652, The National Gallery of Canada, Ottawa

119/Tabl. 39. Emanuel de Witte, *Widok Nieuwe Kerk w Delft z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, **a)** ok. 1653, kol. pryw., **b)** ok. 1655, Stiftung Jakob Briner, Winterthur

120/Tabl. 40. Hugo van der Goes, *Pokłon pasterzy*, ok. 1480, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

121/Tabl. 41. Christiaen van Couwenbergh, *Dziewczyna z koszem owoców*, 1642, Gemäldegalerie der Universität Göttingen, Getynga

122/Tabl. 42. David Teniers Mł., *Galeria arcyksięcia Leopolda Wilhelma*, ok. 1650–1651, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

123. Gabriël Metsu, *Portret rodziny burmistrza Gillisa Valckeniera*, ok. 1675, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

124/Tabl. 43. Warsztat Rembrandta, *Święta Rodzina*, 1646, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe, Kassel

125/Tabl. 44. Nicolaes Maes, *Służąca podsłuchująca rozmowę*, 1655, Corporations of London, Guildhall Art Gallery, Londyn

126/Tabl. 45. Gerrit Dou, *Młodzieniec palący fajkę (Autoportret?)*, ok. 1650, Rijksmuseum, Amsterdam

127. Olivier van Deuren, *Młody astronom*, ok. 1685, The National Gallery, Londyn

128. Abraham de Pape, *Tobiasz i Anna*, ok. 1658/1659, The National Gallery, Londyn

129/Tabl. 46. Johannes Vermeer, *Czytająca list*, ok. 1657, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

130. Pieter de Hooch, *Wnętrze komnaty z muzykującym towarzystwem*, ok. 1664–1666, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

131. Jan Steen, *Het toneel van de wereld*, ok. 1665–1667, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

132. Adriaen van der Spelt i Frans van Mieries St., *Martwa natura z girlandą kwiatów*, 1658, The Art Institute, Chicago

133. Rembrandt, *Zaślubiny Jazona i Kreuzy*, 1648, akwaforta

134. Leonaert Bramer, *Podglądacze*, ok. 1655–1660, rysunek, Kunstmuseum im Ehrenhof, Düsseldorf

135. Rembrandt, tzw. *Ledikant*, 1646, akwaforta

136/Tabl. 47. Samuel van Hoogstraten, kaseta perspektywiczna, ok. 1655–1660, The National Gallery, Londyn

137/Tabl. 48. Carel Fabritius, *Widok placu przed Nieuwe Kerk w Delft ze straganem sprzedawcy instrumentów muzycznych*, 1652, The National Gallery, Londyn, oraz rekonstrukcja widoku w kasecie perspektywicznej

138. Cornelis Bisschop (d. przypis. Hendrickowi van der Burchowi), *Wnętrze izby*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

139. Rembrandt, tzw. *Wielkie Wskrzeszenie Łazarza*, ok. 1631/1632, akwaforta

140. Rembrandt, *Minerwa*, ok. 1631, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

141/Tabl. 49. Rembrandt, *Nicolaes Bambeeck*, 1641, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Bruksela

142/Tabl. 50. Rembrandt, *Agatha Bas*, 1641, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Buckingham Palace, Londyn

143/Tabl. 51. Rembrandt, *Dziewczyna za ramą obrazu*, 1641, kol. Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie

144/Tabl. 52. Rembrandt, *Starzec przy pulpicie*, 1641, kol. Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie

145. Ferdinand Bol, *Portret mężczyzny*, lata czterdzieste XVII w., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

146. Samuel van Hoogstraten, *Dziewczyna w oknie*, Chicago Art Institute

147. Bartholomeus van der Helst, *Kobieta w oknie*, Museum der Bildenden Künste, Lipsk

148. Pieter Nason, *Portret młodego mężczyzny*, 1648, Muzeum Narodowe w Warszawie

149. Jacob van Utrecht?, *Portret mężczyzny z rękawiczkami*, ok. 1520, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia

150. Rembrandt, *Portret Jana Cornelisz.'a Sylviusa*, 1646, akwaforta

151/Tabl. 53. Rembrandt, *Portret Cornelisa Claesz.'a Anslo*, 1641, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

152. Gerrit Pietersz., *Portret Jana Pietersz.'a Sweelincka*, 1606, Gemeentemuseum, Haga, fragment

153/Tabl. 54. Frans Hals, *Portret Petrusa Scriveriusa*, 1626, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

154/Tabl. 55. Rembrandt, *Dziewczyna w oknie*, 1645, Dulwich Picture Gallery

155. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Johannesa Deymana*, 1656, rysunek, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

156. Johannes Gumpp, *Autoportret*, 1646, Gallerie degli Uffizi, Florencja

157. Rembrandt, *Autoportret z Saskią*, 1636, akwaforta

158. Rembrandt, *Autoportet*, 1660, Luwr, Paryż

159/Tabl. 56. Rembrandt, *Autoportret z dwoma okręgami*, ok. 1665–1669, Ivegh Bequest, Kenwood House, Londyn

160/Tabl. 57. Rembrandt, *Autoportret w roli śmiejącego się Zeuksisa* (?), ok. 1662, Wallraf-Richartz--Museum, Kolonia

161. Jan van Eyck, *Madonna kanonika Jorisa van der Paele*, 1436, Groeningemuseum, Brugia, fragment ze zbroją św. Jerzego i kanonikiem

162/Tabl. 58. Isaac Claesz. van Swanenburg, *Autoportret przy sztaludze*, 1568, Stedelijk Museum De Lakenhal, Lejda

163. Anthonis Mor, *Autoportret przy sztaludze*, 1558, Gallerie degli Uffizi, Florencja

164. Rembrandt, *Malarz w pracowni*, ok. 1629, The Museum of Fine Arts, Boston

165. Rembrandt, *Autoportret*, 1629, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

166/Tabl. 59. Rembrandt, *Autoportret*, 1640, The National Gallery, Londyn

167. Rembrandt, *Autoportret*, 1639, akwaforta

168. Rafael, *Baldassare Castiglione*, ok. 1514–1515, Luwr, Paryż

169. Rembrandt, szkic z *Portretu Castigliona* Rafaela, 1639, rysunek, Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

170. Tycjan, *Portret mężczyzny w błękitnym kaftanie*, tzw. *Lodovico Ariosto*, ok. 1512, The National Gallery, Londyn

171. Albrecht Dürer, *Autoportret*, 1498, Museo del Prado, Madryt

172. Rafael, *Portret młodzieńca*, dawniej Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków

173. Jan Brueghel Mł., *Gabinet malarstwa – Alegoria Malarstwa*, ok. 1630, dawniej Johnny van Haeften Gallery, Londyn (1992), ob. własność pryw. – fragment

174. Hans Holbein Mł., *Portret kupca Diericha Borna*, 1533, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Windsor Castle

175. Aegidius Sadeler Mł. wg Bartholomäusa Sprangera, *Autoportret artysty z wizerunkiem zmarłej żony, Christiny Müller*, 1600, miedzioryt

176. Rembrandt, *Autoportret z pudlem*, 1631, Galerie du Petit Palais, Paryż

177/Tabl. 60. Rembrandt, *Autoportret z malsztokiem*, 1658, The Frick Collection, Nowy Jork

178/Tabl. 61. Rembrandt, *Autoportret z Saskią*, 1635, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

179/Tabl. 62. Ambrosius Bosschaert, *Bukiet kwiatów*, ok. 1618–1619, kol. pryw., Londyn

180. Ludger tom Ring Mł., *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie*, 1565, Galerie Lingenauber, Düsseldorf

181. Jacob Hoefnagel wg Jorisa Hoefnagla, *Archetypa Studiaquae Patris Georgii Hoefnagel*, 1592, Seckenbergische Bibliothek der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt n.M.

182. Malarz brukselski, *Wnęka ścienna z przedmiotami do ablucji*, ok. 1480–1490, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

183. Hans Memling, *Dzban z lilią i gladoliusami*, rewers *Portretu młodzieńca*, ok. 1470–1479, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt

184. Bartholomäus Bruyn St., *Vanitas*, 1524, Museum Kröller-Müller, Otterlo

185/Tabl. 63. Pieter Aertsen, *Stragan rzeźniczy*, 1551, North Carolina Museum of Art, Raleigh

186. Pieter Aertsen, *Chrystus w domu Marii i Marty*, 1552, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

187. Sosos, *Asárotos oikos* (*Niesprzątnięta podłoga*), kopia rzymska, II w. n.e., Museo Vaticano, Watykan

188. Baccio Pontelli i warsztat, wg projektu Francesca di Giorgio Martiniego lub Giuliana da Maiano, intarsje w *studiolo* Federico da Montefeltre, 1476, Palazzo Ducale, Museo Civico, Urbino

189. Jan van Eyck i warsztat (Petrus Christus?), *Święty Hieronim w pracowni*, 1442, The Institute of Art, Detroit

190. Malarz niemiecki, *Otwarta księga antyfonarza*, ok. 1500, Burg Eltz

191. Georg Flegel, *Kredens*, ok. 1600, Národní Galerie, Praga

192/Tabl. 64. Gerrit Dou, *Martwa natura z klepsydrą*, 1647, The Ella Gallup Sumner and Mary Cutlin Sumner Collection, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

193/Tabl. 65. Gerrit Dou, *Martwa natura z sakiewką*, 1647, The Armand Hammer Collection, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles

194. Gerrit Dou, *Martwa natura ze świecznikiem, fajką i zegarkiem*, ok. 1660, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

195. Gerrit Dou, *Martwa natura z ręcznikiem, dzbanem i misą*, ok. 1660, Luwr, Paryż

196/Tabl. 66. Johannes Cuvenes St., *Martwa natura – Vanitas*, Heinz Collection and Gallery, Nowy Jork

197/Tabl. 67. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Martwa natura – quodlibet*, 1665, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

198/Tabl. 68. Cornelis Brize, *Martwa natura – quodlibet*, 1656, Amsterdams Historisch Museum, depozyt w Koninklijk Paleis, Amsterdam

199. a) Jan Davidsz. de Heem, *Martwa natura z książkami i papierami*, 1628, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paryż; **b)** Jan Lievens, *Martwa natura z książkami*, ok. 1628, Rijksmuseum, Amsterdam

200. Govaert Flinck, *Portret Gerarda Hulfta*, 1654, Rijksmuseum, Amsterdam

201/Tabl. 69. Carel Fabritius, *Szczygieł*, 1654, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

202. Gerrit Dou, *Dziewczyna wyglądająca przez okno*, 1662, Galleria Sabauda, Turyn

203. Jacopo de' Barbari, *Martwa kuropatwa, pancerne rękawice i bełt kuszniczy*, 1504, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

204/Tabl. 70. Rembrandt, *Dziewczynka z martwymi pawiami*, ok. 1639, Rijksmuseum, Amsterdam

205/Tabl. 71. Rembrandt, *Autoportret z martwym bąkiem*, 1639, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

206. Caravaggio, *Amor Zwycięski*, 1602, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, fragment

207. a) Jacob Biltius, *Martwe ptactwo i sieć łowiecka*, 1679, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga; **b)** Frans Cuyck van Meyerop, *Martwe ptactwo*, Groeningemuseum, Brugia

208/Tabl. 72. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil z płótnem obrazu na blejtramie*, 1668, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

209/Tabl. 73. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Odwrocie obrazu*, ok. 1668, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

210/Tabl. 74. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Sztaluga*, ok. 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

211. Nicolaes Maes, *Portret Joba Jansz.'a Cuytera z rodziną*, 1659, North Carolina Museum of Art, Raleigh

212. Aelbert Cuyp, *Portret Jacoba Martensena i jego żony*, Rijksmuseum, Amsterdam

213. Hendrick Vroom (projekt) i Frans Spiering, tapiseria z cyklu *Triumf nad Wielką Armadą 1588*, 1592–1595, stan według miedziorytów Johna Pine'a, 1739

214. Hans Liefrinck (projekt pola środkowego z mapą), Isaack Claesz. van Swanenburg (projekt bordiury) i Joost Jansz. Lanckaert van Bascoter, *Oblężenie Lejdy w 1573 roku*, tapiseria, 1587, Stedelijk Museum De Lakenhal, Lejda

215/Tabl. 75. Jan Cornelisz. Vermeyen (projekt) i Willem Pannemaker, *Mapa wybrzeży Morza Śródziemnego*, 1548 lub krótko po, tapiseria z cyklu *Zdobycie Tunisu przez cesarza Karola V*, 1548–1554, Patrimonio Nacionál, Madryt, fragment

216. Hendrick Vroom (projekt) oraz Frans Spiering, Jan i Hendrick de Maeght, tapiseria z cyklu *Bitwy zelandzkie* (tzw. cykl middelburski), 1595–1604, Zeeuws Museum, Middelburg

217. Hendrick Vroom, *Bitwa pod Kadyksem* i *Burza morska*, ok. 1600, kol. pryw., Wielka Brytania

218/Tabl. 76. Hendrick Vroom, *Powrót statków drugiej ekspedycji do Indii Wschodnich do Amsterdamu 13 lipca 1599 roku*, 1599, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

219/Tabl. 77. Hendrick Vroom, *Statki zawijające na redę portu w Amsterdamie*, 1630, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie, Schleißheim

220/Tabl. 78. Hendrick Vroom, *Uroczyste przybycie Fryderyka V von der Pfalz i Elżbiety Stuart do Vlissingen 29 kwietnia 1613 roku*, 1623, Frans Halsmuseum, Haarlem

221. Jan van de Venne wg Adriaena van de Venne, *Przybycie Fryderyka V von der Pfalz i Elżbiety Stuart do Vlissingen 29 kwietnia 1613 roku*, miedzioryt, 1618

222/Tabl. 79. Adriaen van de Venne, *Uroczyste wypłynięcie statku z Middelburga*, 1615, Rijksmuseum, Amsterdam

223. Abraham de Verwer, *Flota angielska na redzie przed La Rochelle w 1628 roku*, 1637?, Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam

224. Reinier Zeeman, *Widok na Ij i port w Amsterdamie*, 1661, Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam

225. Willem van de Velde Mł., *„De Gouden Leeuw" na Ij przed portem w Amsterdamie*, 1686, Amsterdams Historisch Museum

226. Hendrick Vroom, *Wybrzeże pod Scheveningen*, 1623?, zb. pryw.

227. Adam Willaerts, *Stocznia*, zb. pryw.

228. Jan Porcellis, *Statek na wzburzonym morzu*, 1626, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

229/Tabl. 80. Simon de Vlieger, *Połów śledzi*, ok. 1649–1650, Maritiem Museum 'Prins Hendrik', Rotterdam

230/Tabl. 81. Simon de Vlieger, *Statki zakotwiczone przy skalistym wybrzeżu*, ok. 1642–1643, National Maritime Museum, Greenwich

231/Tabl. 82. Jan van Goyen, *Łodzie i statki na wybrzeżu z nadchodzącą burzą*, Groninger Museum, Groningen

232/Tabl. 83. Jan van de Cappelle, *Statki podczas ciszy morskiej*, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia

233. Willem van de Velde St., *Bitwa pod Ter Heide 10 sierpnia 1653 roku*, 1657, Rijksmuseum, Amsterdam

234. Jeronimus van Diest, *Angielski okręt admiralski „Royal Charles" wyruszający na wyprawę na Chatham w 1667 roku*, Rijksmuseum, Amsterdam

235/Tabl. 84. Johannes Vermeer, *Widok Delft*, ok. 1660–1661, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

236. Pieter de Hooch, *Portret rodziny na podwórzu domu*, ok. 1658–1660, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wiedeń

237. Hans Bol, *Widok Amsterdamu*, 1589, zb. pryw.

238. Adam van Vianen, *Mapa i widoki sylwety Utrechtu*, 1598, miedzioryt

239/Tabl. 85. Hendrick Vroom, *Widok Delft od południowego zachodu*, 1615, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

240/Tabl. 86. Hendrick Vroom, *Widok Delft od północnego zachodu*, ok. 1615–1617, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

241/Tabl. 87. Esaias van de Velde, *Widok Zierikzee*, 1618, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

242/Tabl. 88. Hercules Segers, *Widok Rhenen*, ok. 1625–1630, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

243/Tabl. 89. Jan van Goyen, *Widok Antwerpii*, 1648, zb. pryw.

244. Jan van Goyen, *Widok Hagi*, 1651, Haags Historisch Museum, Haga

245. *Widok Nijmegen*, rycina w: Georg Braun i Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Kolonia 1572–1618

246. *Widok Den Briel*, rycina w: Georg Braun i Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Kolonia 1572–1618

247. Petrus Kaerius wg Pietera Baasta, *Widok Utrechtu*, 1604, miedzioryt

248. Nicklaus Liefrinx, *Oblężenie Haarlemu*, 1573, akwaforta, Stedelijk Archief, Haarlem

249. Pieter Saenredam, *Widoki Haarlemu z okresu oblężenia w 1572–1573*, trzy rysunki, Stedelijk Archief, Haarlem

250. Jan van de Velde wg Pietera Saenredama, *Widok Haarlemu od południa*, 1628, akwaforta

251. Pieter Saeredam, *Widok 's-Hertogenbosch od południowego zachodu*, 1632, Nordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, oraz *Widok 's-Hertogenbosch z St. Janskerk*, 1632, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela

252. Jan Christiaensz. Micker, *Widok Amsterdamu z lotu ptaka*, ok. 1630–1644, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

253. Cornelis Anthonisz., *Widok Amsterdamu*, 1544, drzeworyt

254/Tabl. 90. Frederick de Widt (Witt), *Amsterdam met de Nieuwe Vergrooting*, mapa, po 1655, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

255. Claes Jansz. Visscher, *Leo Belgicus*, mapa *Novissima et acuratissima Leonis Belgici, seu Septemdecim Regionum Descriptio*, 1609, Stichting Atlas van Stolk, Rotterdam

256. Claes Jansz. Visscher, *Widok Amsterdamu od strony Ij*, tzw. *Wielki profil Amsterdamu*, 1611, akwaforta

257. Mistrz Mérode, *Święty Józef w warsztacie ciesielskim*, skrzydło *Ołtarza Mérode*, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Nowy Jork

258. Hendrick Bloemaert, *Rozdzielanie pożywienia ubogim przez Marię van Pallaes i jej rodzinę*, 1657, Centraal Museum, Utrecht

259. Jacob Savery I, *Fortyfikacje starego Amsterdamu*, ok. 1600, dwa rysunki, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

260. Abraham Bloemaert, *Fortyfikacje Utrechtu z Wittevrouwenpoort*, ok. 1600–1610, rysunek, Gemeentelijke Archiefdienst, Utrecht

261. Joost Cornelisz. Droochsloot, *Oblężenie Haarlemu w zimie 1576/1577 roku*, 1646, Centraal Museum, Utrecht

262. Gillis van Scheyndel, *Ceremonia pogrzebowa księcia Maurycego Orańskiego 16 września 1625 roku w Delft*, 1625, akwaforta, Atlas van Stolk, Rotterdam

263. Hans Bol, *Widok na Hofvijver w Hadze z uroczystością dworską*, 1586, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Drezno

264. Pauwels van Hillegaert, *Rozwiązanie oddziałów „waardgelderów" w 1618 roku na Neude w Utrechcie*, ok. 1625, Centraal Museum, Utrecht

265/Tabl. 91. Pieter Saenredam, *Wjazd księcia Maurycego Orańskiego do Haarlemu w celu powołania nowego zarządu miejskiego w 1618 roku*, 1630, zb. pryw.

266/Tabl. 92. Egbert van der Poel, *Pochód w świetle pochodni nad Oude Delft w Delft*, ok. 1654, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

267/Tabl. 93. Johannes Vermeer, *Uliczka*, ok. 1658–1660, Rijksmuseum, Amsterdam

268/Tabl. 94. Pieter de Hooch, *Podwórze*, 1658, The National Gallery, Londyn

269/Tabl. 95. Carel Fabritius, *Strażnik miejski przy St. Anthonispoort w Delft*, 1654, Staatliches Museum, Schwerin

270/Tabl. 96. Pieter Saenredam, *Wnętrze St. Bavokerk w Haarlemie*, 1628?, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Filadelfia

271. Pieter Neefs, *Wieczorna msza w gotyckim kościele*, The National Gallery, Londyn

272. Jan van Londerseel wg Hendricka Aertsa, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego*, ok. 1600, miedzioryt

273/Tabl. 97. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, 1620, Szépmüvészeti Múzeum, Budapeszt

274. Hendrick i Pieter de Keyser, nagrobek Wilhelma I Orańskiego, 1614–1623, Nieuwe Kerk, Delft

275. Dirck van Delen, *Portret rodziny przy nagrobku Wilhelma I Orańskiego*, 1645, Rijksmuseum, Amsterdam

276. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła katolickiego*, **a)** 1622, Johnny van Haeften, Londyn (1981), **b)** 1626, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

277/Tabl. 98. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze Cunerakerk w Rhenen*, 1638, The National Gallery, Londyn

278. Bartholomeus van Bassen, *Imaginacyjny widok pałacu Fryderyka V, palatyna reńskiego i „Króla Zimowego", w Rhenen*, 1639, zb. pryw., Kopenhaga

279. Gerard Houckgeest, *Uczta na dworze Karola I i Henrietty Marii*, 1635, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Hampton Court

280/Tabl. 99. Gerard Houckgeest, *Imaginacyjny widok galerii kolumnowej*, 1638, The National Gallery of Scotland, Edinburgh

281. Gerard Houckgeest, *Msza w katolickim kościele*, ok. 1648, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

282/Tabl. 100. Gerard Houckgeest, *Wnętrze Nieuwe Kerk w Delft z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, 1650, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

283. Hieronymus Cock wg Joosa van Liere, *Małe pejzaże*, 1559, ryciny z serii miedziorytniczo-akwafortowej

284. Claes Jansz. Visscher, *Plaisante plaetsen*, ok. 1611–1612, ryciny z serii 12 akwafort

285. Esaias van de Velde, *Widoki okolic Haarlemu*, ok. 1615–1616, ryciny z serii 10 akwafort

286. Willem Buytewech, *Verscheyden lantschappen*, ok. 1616, seria akwafort

287. Jan van de Velde II, *Amoenissimae aliquot Regiunculae, et antiquorum monumentorum ruinae*, 1615, ryciny z serii 18 akwafort

288. Jan van Goyen, *De Hooglandse Kerk z Lejdy w wyimaginowanym pejzażu*, 1643, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium

289. Salomon van Ruysdael, *Imaginacyjny widok Utrechtu z łyżwiarzami na zamarzniętym kanale*, 1658?, miejsce przechowywania nieznane

290. Herman Saftleven, *Fantastyczny widok doliny rzecznej z kościołem (z wieżą katedry utrechckiej)*, 1652, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

291/Tabl. 101. Abraham Bloemaert, *Wesele Peleusa i Tetydy*, ok. 1595, Koniklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Haga

292/Tabl. 102. Jan van Bijlert, *Rezydenci przytułku Sint Jobs Gasthuis w Utrechcie*, ok. 1630–1635, Centraal Museum, Utrecht

Źródła ilustracji i prawa autorskie

Muzeum Narodowe w Gdańsku: ilustracja na okładce.

Archiwum autora: 3, 4, 5, 6, 16, 119a, 125, 172, 173, 179, 180, 181, 187, 188, 190, 213, 217, 226, 227, 243, 253, 265, 272, 274, 278, 289; Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam: 97, 99, 198, 225, 252; Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam: 223, 224; Rijksmuseum, Amsterdam: 22, 34, 35, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 76, 88, 95, 114, 126, 222, 233, 234, 199b, 200, 204, 212, 218, 254, 267, 275; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin: 33a, 60, 110, 120, 123, 138, 140, 151, 206, 241, 242; Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon: 259; The Museum of Fine Arts, Boston: 164; The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: 165; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: 116; Groeningemuseum, Brugge: 207b; Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel: 51, 141, 251; Koninklijk Bibliotheek, Brussel: 75; Szépmüvészeti Múzeum, Budapest: 273; The Institute of Art, Chicago: 132, 146; Kunstsammlungen der Veste Coburg: 57; Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft: 79, 96, 239, 240, 266; The Institute of Art, Detroit: 24b, 189; Dordrechts Museum, Dordrecht: 23, 26; Kunstmuseum im Ehrenhof, Düsseldorf: 134; Staatliche Kunstgemäldesammlungen, Dresden: 1, 129, 178, 194, 205, 263; The National Gallery of Scotland, Edinburgh: 280; Galleria Palazzo Pitti, Firenze: 103; Gallerie degli Uffizi, Firenze: 156, 163; The Kimbell Art Museum, Fort Worth: 108a; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M.: 15, 89; Konstmuseum, Gotenburg: 92; Gemäldegalerie der Universität Göttingen: 121; Gemeentemuseum, 's-Gravenhage: 152; Haags Historisch Museum, 's-Gravenhage: 244; Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, 's-Gravenhage: 98, 131, 201, 235, 276b, 291; Koninklijk Paleis, Huis ten Bosch, 's-Gravenhage: 12; The National Maritime Museum, Greenwich: 230; Groninger Museum, Groningen: 231; Frans Halsmuseum, Haarlem: 72, 220; Stedelijk Archief, Haarlem: 248, 249; Teylers Museum, Haarlem: 43, 44, 45, 46, 61, 93; Hamburger Kunsthalle, Hamburg: 71, 197, 282, 290; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut: 192; Nordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch: 251; Staatliche Kunstsammlungen, Kassel: 124; Statens Museum for Kunst, København: 7, 17, 24a, 25, 37, 115, 130, 207a, 208, 209, 210, 281; Wallraf-Richartz-Museum, Köln: 77, 149, 160, 232; Biblioteka Jagiellońska, Kraków: 18; Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden: 162, 214; Universiteitsbibliotheek, Leiden: 90; Museum der Bildenden Künste, Leipzig: 147; The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II: 142, 174, 279; The British Museum, London: 48, 52, 87; The Dreesmann Collection, London: 81; The Trusties of The National Gallery, London: 11, 108b, 112, 113, 109, 128, 136, 137, 170, 127, 166, 268, 271, 277; The Dulwich Picture Gallery, London: 154; The Ivegh Bequest, Kenwood House, London: 159; Johnny van Haeften Ltd., London: 276a; The Victoria & Albert Museum, London: 82; The Armand Hammer Collection, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles: 193; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: 9, 38; Museo del Prado, Madrid: 171; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: 107, 183; Patrimonio Nacionál, Madrid: 215; Zeeuws Museum, Middelburg: 216; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 14, 27, 145, 203, 228, 219, 288; The Frick Collection, New York: 177; The Hearn Family Trust, New York: 56; The Heinz Collection and Gallery, New York: 196; The Metropolitan Museum of Art, New York: 94, 153, 257; The J. Pierpont Morgan Library, New York: 39, 58; The Zuckerman Collection, New York: 117; The National Gallery of Canada, Ottawa: 118; Museum

Kroller-Müller, Otterlo: 184; Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris: 199a; Musée Jacquemart-André, Paris 13; Musée du Louvre, Paris: 33b, 62, 158, 168, 195; Galerie du Petit Palais, Paris: 176; Gosudarstviennyj Ermitaż, St. Petersburg: 55; The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia: 54, 270; Národní Galerie, Praha: 191; North Carolina Museum of Art, Raleigh: 185, 211; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: 80, 182, 100, 155; Stichting Atlas van Stolk, Rotterdam: 255, 262; Maritiem Museum 'Prins Hendrik', Rotterdam: 86, 229; Rotterdams Historisch Museum, Rotterdam: 85; Staatliches Museum, Schwerin: 269; Galleria Sabauda, Torino: 202; Gemeentelijke Archiefdienst, Utrecht: 260; Centraal Museum, Utrecht: 258, 261, 292, 264; Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht: 91; Galleria Querini Stampalia, Venezia: 111; Muzeum Narodowe w Warszawie: 8, 32, 36, 47, 59, 73, 148, 167; Muzeum Narodowe w Warszawie, archiwum fotograficzne i archiwum Zbiorów Nowożytnej Sztuki Obcej: 30, 31, 40, 41, 42, 53, 83, 84, 101, 102, 105, 106, 133, 135, 139, 150, 157, 221, 237, 238, 245, 246, 247, 250, 256, 283, 284, 285, 286, 287; Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, archiwum: 10, 161; Zamek Królewski w Warszawie: 143, 144; James O. Belden Collection, Washington DC.: 28; Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien: 236; Graphische Sammlung Albertina, Wien: 49, 78, 169; Kunsthistorisches Museum, Wien: 2, 19, 20, 21, 29, 50, 70, 104, 122, 186; Sammlungen der Fürsten von und zu Liechtenstein, Liechtenstein Museum, Wien: 63; Stiftung Jakob Briner, Winterthur: 119b.

Every effort has been made to obtain permission to use all copyrighted illustrations reproduced here. Nonetheless, whosoever believes to have rights to this material is advised to contact the author of this book.

TABLICE

Tabl. 1. Joseph de Bray, *Pochwała śledzia*, Staatliche Kunstsammlungen, 1656, Gemäldegalerie, Drezno

Tabl. 2. Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie*, 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie

Tabl. 3. Samuel van Hoogstraten, *Perspektywa: iluzyjne wnętrze domu*, ok. 1662, The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucester

Tabl. 4. Rembrandt, *Oślepienie Samsona*, 1636, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n.M.

Tabl. 5. Oranjezaal w Huis ten Bosch, Haga, dekoracja malarska, 1648–1652

Tabl. 6. Albert Eckhout, *Orzechy kokosa* i *Ananasy i papaje*, ok. 1640–1645, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

Tabl. 7. Albert Eckhout, *Indianie Tapuja*, ok. 1640, rysunek kredką w albumie *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Tabl. 8. Roelant Savery, *Pejzaż ze zwierzętami i historią Orfeusza*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Tabl. 9. Giuseppe Arcimboldo, *Zima*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Tabl. 10. Hans Vredeman de Vries i Paul Vredeman de Vries, *Architektura pałacowa ze spacerującym towarzystwem*, 1596, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Tabl. 11. Johannes Torrentius, *Martwa natura z wędzidłem*, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 12. Rembrandt, *Chorąży*, 1636, Collection Rotschild, Paryż

Tabl. 13. a) Rembrandt, *Kazanie św. Jana Chrzciciela*, 1634/1635, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; **b)** rysunek kompozycji z ramą obrazu, ok. 1655, Luwr, Paryż

Tabl. 14. Karel van Mander, *Powściągliwość Scypiona*, 1600, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 15. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Tytanomachia*, ok. 1588, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

Tabl. 16. Hendrick Goltzius, *Sąd Midasa*, 1590, rysunek, Pierpont Morgan Library, Nowy Jork, i miedzioryt

Tabl. 17. Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, ok. 1599–1602, *penschilderij*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

Tabl. 18. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1615–1620, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 19. Hercules Segers, *Dolina w górach*, ok. 1620–1630, akwaforta podmalowana, drukowana w kolorze błękitnym na papierze, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 20. Roelant Savery, *Skały w Alpach*, rysunek, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Tabl. 21. Hercules Segers, *Dolina górska z wodospadem*, barwna akwaforta i sucha igła na barwionym papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie

Tabl. 22. Hendrick Goltzius, *Rezus*, ok. 1595–1600, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

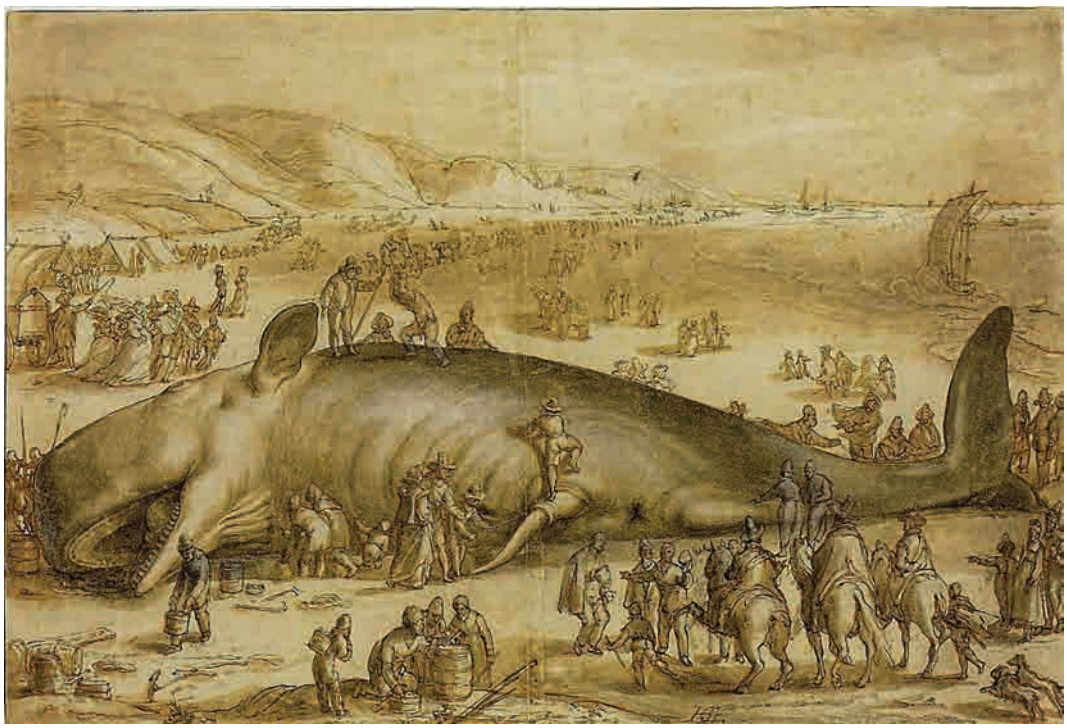
Tabl. 24. Jacques de Gheyn II, *Cztery studia żaby*, ok. 1602–1604, rysunek, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 23. Hendrick Goltzius, *Ryba tasza* (*Cruyckvis*), 1589, rysunek, Koninklijk Bibliotheek, Bruksela

Tabl. 25. Joachim Wttewael, *Andromeda*, 1611, Luwr, Paryż

Tabl. 26. Nicolaes de Grebber, nautilus, 1592, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

Tabl. 27. Hendrick Goltzius, *Jan Govaertsz. van der Aara ze swą kolekcją muszli*, 1603, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



Tabl. 28. Hendrick Goltzius, *Wieloryb na plaży pod Berkhey*, rysunek Taylers Museum, Haarlem

Tabl. 29. Jacques de Gheyn II, *Kobieta w łożu śmierci*, 1601, British Museum, Londyn

Tabl. 30. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Nicolaesa Tulpa*, 1632, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

Tabl. 31. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Johannesa Deymana*, 1656, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

Tabl. 32. Mistrz Marii Burgundzkiej, *Przybicie do krzyża*, miniatura w *Godzinkach Marii Burgundzkiej*, ok. 1477, Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń

Tabl. 33. Jan van Eyck, *Zwiastowanie*, dyptyk, ok. 1435, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt

Tabl. 34. Gerard Houckgeest, *Widok Oude Kerk w Delft z kazalnicą*, 1651 (1654?), Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 35. Gerard Houckgeest, *Widok St. Gertrudiskerk w Bergen op Zoom*, 1655, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

Tabl. 36. Hendrick van Vliet, *Widok St. Pieterskerk w Lejdzie*, 1652, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunszwik

Tabl. 37. Hendrick van Vliet, *Widok Oude Kerk w Delft z nagrobkiem admirała Pietera Heyna*, ok. 1652–1653, Zuckerman Collection, Nowy Jork

Tabl. 38. Emanuel de Witte, *Widok Oude Kerk w Delft ze sceną kazania*, ok. 1651–1652, The National Gallery of Canada, Ottawa

Tabl. 39. Emanuel de Witte, *Widok Nieuwe Kerk w Delft z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, **a)** ok. 1653, kol. pryw., **b)** ok. 1655, Stiftung Jakob Briner, Winterthur

Tabl. 40. Hugo van der Goes, *Pokłon pasterzy*, ok. 1480, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

Tabl. 41. Christiaen van Couwenbergh, *Dziewczyna z koszem owoców*, 1642, Gemäldegalerie der Universität Göttingen, Getynga

Tabl. 42. David Teniers Mł., *Galeria arcyksięcia Leopolda Wilhelma*, ok. 1650–1651, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

Tabl. 43. Warsztat Rembrandta, *Święta Rodzina*, 1646, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe, Kassel

Tabl. 44. Nicolaes Maes, *Służąca podsłuchująca rozmowę*, 1655, Corporations of London, Guildhall Art Gallery, Londyn

Tabl. 45. Gerrit Dou, *Młodzieniec palący fajkę (Autoportret?)*, ok. 1650, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 46. Johannes Vermeer, *Czytająca list*, ok. 1657, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

Tabl. 47. Samuel van Hoogstraten, kaseta perspektywiczna, ok. 1655–1660, The National Gallery, Londyn

Tabl. 48. Carel Fabritius, *Widok placu przed Nieuwe Kerk w Delft ze straganem sprzedawcy instrumentów muzycznych*, 1652, The National Gallery, Londyn, oraz rekonstrukcja widoku w kasecie perspektywicznej

Tabl. 49. Rembrandt, *Nicolaes Bambeeck*, 1641, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Bruksela

Tabl. 50. Rembrandt, *Agatha Bas*, 1641, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II, Buckingham Palace, Londyn

Tabl. 51. Rembrandt, *Dziewczyna za ramą obrazu*, 1641, kol. Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie

Tabl. 52. Rembrandt, *Starzec przy pulpicie*, 1641, kol. Lanckorońskich, Zamek Królewski w Warszawie

Tabl. 53. Rembrandt. *Portret Cornelisa Claesz.'a Anslo*, 1641, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

Tabl. 54. Frans Hals, *Portret Petrusa Scriveriusa*, 1626, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Tabl. 55. Rembrandt, *Dziewczyna w oknie*, 1645, Dulwich Picture Gallery, Londyn

Tabl. 56. Rembrandt, *Autoportret z dwoma okręgami*, ok. 1665–1669, Ivegh Bequest, Kenwood House, Londyn

Tabl. 57. Rembrandt, *Autoportret w roli śmiejącego się Zeuksisa* (?), ok. 1662, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia

Tabl. 58. Isaac Claesz. van Swanenburg, *Autoportret przy sztaludze*, 1568, Stedelijk Museum De Lakenhal, Lejda

Tabl. 59. Rembrandt, *Autoportret*, 1640, The National Gallery, Londyn

Tabl. 60. Rembrandt, *Autoportret z malsztokiem*, 1658, The Frick Collection, Nowy Jork

Tabl. 61. Rembrandt, *Autoportret z Saskią*, 1635, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

Tabl. 62. Ambrosius Bosschaert, *Bukiet kwiatów*, ok. 1618–1619, kol. pryw., Londyn

Tabl. 63. Pieter Aertsen, *Stragan rzeźniczy*, 1551, North Carolina Museum of Art, Raleigh

Tabl. 64. Gerrit Dou, *Martwa natura z klepsydrą*, 1647, The Ella Gallup Sumner and Mary Cutlin Sumner Collection, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Tabl. 65. Gerrit Dou, *Martwa natura z sakiewką*, 1647, The Armand Hammer Collection, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles

Tabl. 66. Johannes Cuvenes St., *Martwa natura – Vanitas*, Heinz Collection and Gallery, Nowy Jork

Tabl. 67. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Martwa natura – quodlibet*, 1665, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

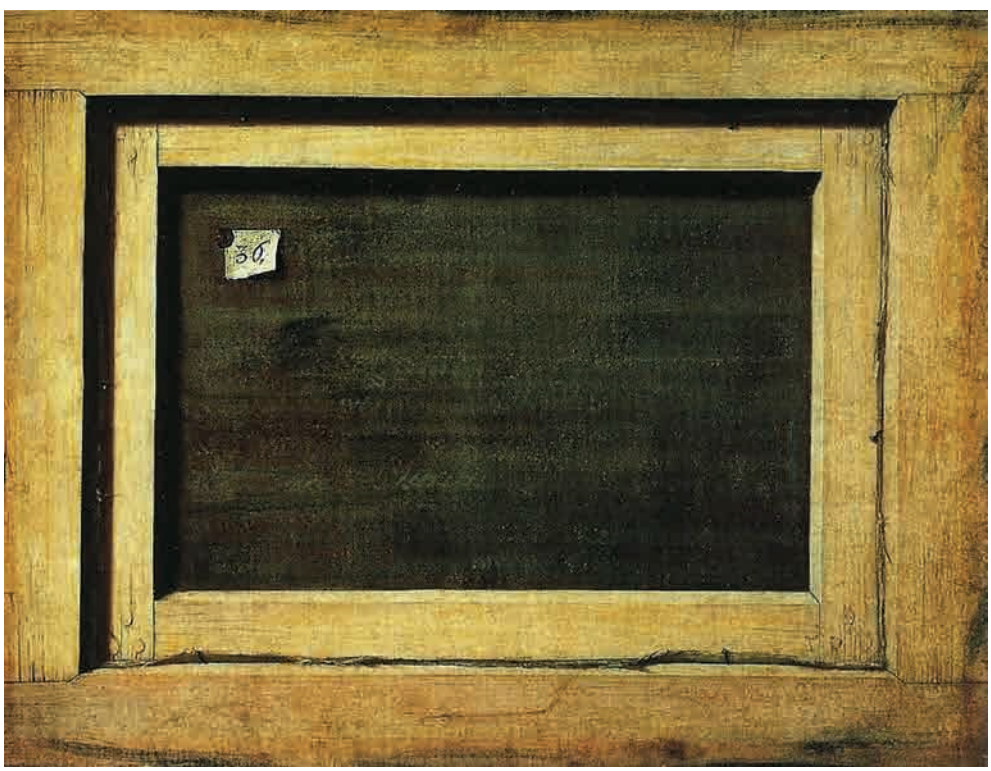
Tabl. 68. Cornelis Brize, *Martwa natura – quodlibet*, 1656, Amsterdams Historisch Museum, depozyt w Koninklijk Paleis, Amsterdam

Tabl. 69. Carel Fabritius, *Szczygieł*, 1654, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

Tabl. 70. Rembrandt, *Dziewczynka z martwymi pawiami*, ok. 1639, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 71. Rembrandt, *Autoportret z martwym bąkiem*, 1639, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno

Tabl. 72. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil z płótnem obrazu na blejtramie*, 1668, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga



Tabl. 73. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Odwrocie obrazu*, ok. 1668, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

Tabl. 74. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Sztaluga*, ok. 1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga

CAESAR COMPARAT HINC CLASSES ET SIGNA MINANTIA POENIS
VENTEM, SIGNIS HESPERIAS RATES IUGVMQ CARINAS.
MOVETEM SIGO MORAE IMPATIENS DVM TEMPVS ET HORA FERE BAT.

Tabl. 75. Jan Cornelisz. Vermeyen (projekt) i Willem Pannemaker, *Mapa wybrzeży Morza Śródziemnego*, 1548 lub krótko po, tapiseria z cyklu *Zdobycie Tunisu przez cesarza Karola V*, 1548–1554, Patrimonio Nacionál, Madryt, fragment

ANNO 1599 HOLLANT OVRYSSEL EN VRIESLANT VIER SCHEPEN SYN GESEYET OM SPECERY TE HALEN
NAER BANTAM HEBBEN OOCK DEN HANDEL DAER GEPLANTSOEN QVAMEN RYCKDOM WEER VOOR AMSTERDAMSCHE PALEN

Tabl. 76. Hendrick Vroom, *Powrót statków drugiej ekspedycji do Indii Wschodnich do Amsterdamu 13 lipca 1599 roku*, 1599, Rijksmuseum, Amsterdam, depozyt w Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam

Tabl. 77. Hendrick Vroom, *Statki zawijające na redę portu w Amsterdamie*, 1630, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie, Schleißheim

Tabl. 78. Hendrick Vroom, *Uroczyste przybycie Fryderyka V von der Pfalz i Elżbiety Stuart do Vlissingen 29 kwietnia 1613 roku*, 1623, Frans Halsmuseum, Haarlem

Tabl. 79. Adriaen van de Venne, *Uroczyste wypłynięcie statku z Middelburga*, 1615, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 80. Simon de Vlieger, *Połów śledzi*, ok. 1649–1650, Maritiem Museum Prins Hendrik, Rotterdam

Tabl. 81. Simon de Vlieger, *Statki zakotwiczone przy skalistym wybrzeżu*, ok. 1642–1643, National Maritime Museum, Greenwich

Tabl. 82. Jan van Goyen, *Łodzie i statki na wybrzeżu z nadchodzącą burzą*, Groninger Museum, Groningen

Tabl. 83. Jan van de Cappelle, *Statki podczas ciszy morskiej*, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia

Tabl. 84. Johannes Vermeer, *Widok Delft*, ok. 1660–1661, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga

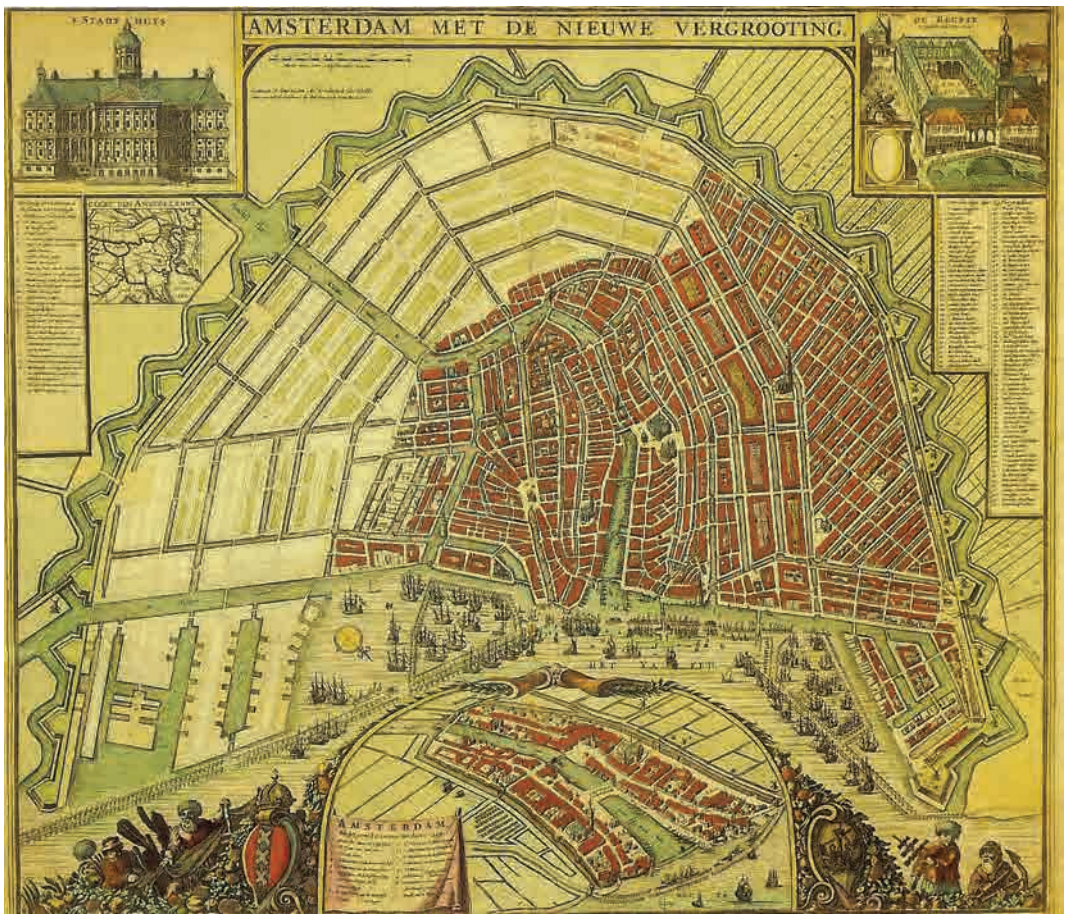
Tabl. 85. Hendrick Vroom, *Widok Delft od południowego zachodu*, 1615, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

Tabl. 86. Hendrick Vroom, *Widok Delft od północnego zachodu*, ok. 1615–1617, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

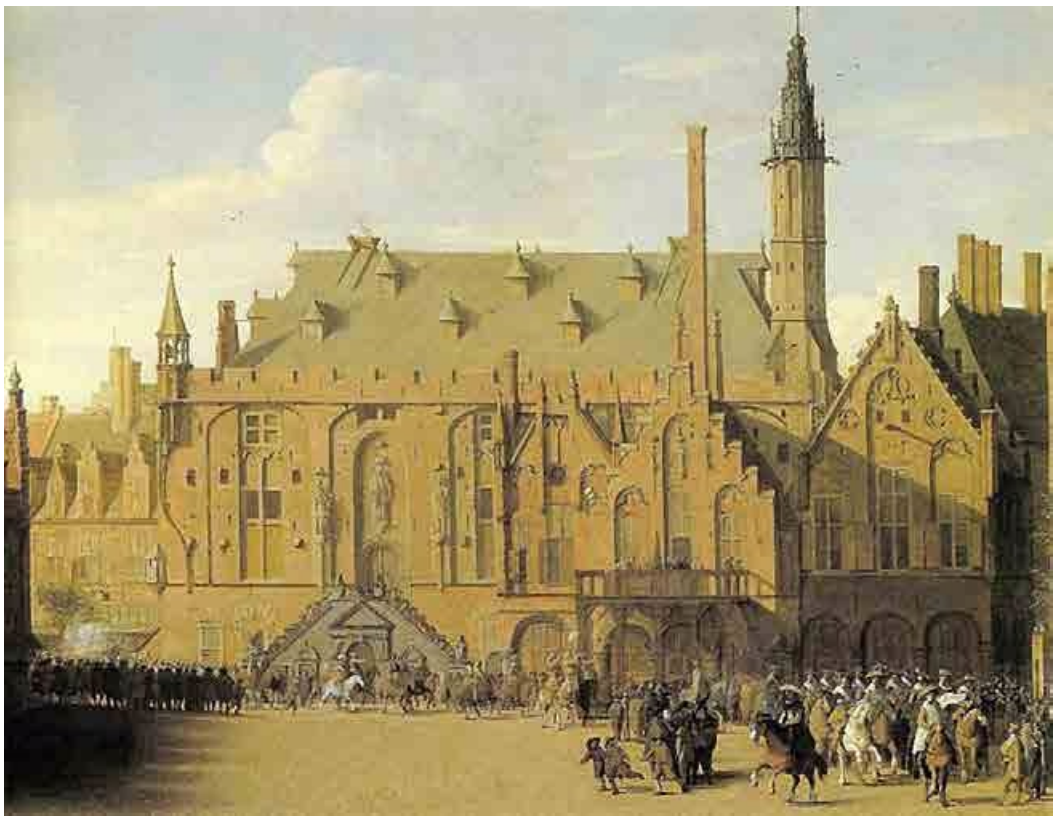
Tabl. 87. Esaias van de Velde, *Widok Zierikzee*, 1618, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

Tabl. 88. Hercules Segers, *Widok Rhenen*, ok. 1625–1630, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

Tabl. 89. Jan van Goyen, *Widok Antwerpii*, 1648, zb. pryw.



Tabl. 90. Frederick de Widt (Witt), *Amsterdam met de Nieuwe Vergrooting*, mapa, po 1655, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Tabl. 91. Pieter Saenredam, *Wjazd księcia Maurycego Orańskiego do Haarlemu w celu powołania nowego zarządu miejskiego w 1618 roku*, 1630, zb. pryw.

Tabl. 92. Egbert van der Poel, *Pochód w świetle pochodni nad Oude Delft w Delft*, ok. 1654, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft

Tabl. 93. Johannes Vermeer, *Uliczka*, ok. 1658–1660, Rijksmuseum, Amsterdam

Tabl. 94. Pieter de Hooch, *Podwórze*, 1658, The National Gallery, Londyn

Tabl. 95. Carel Fabritius, *Strażnik miejski przy St. Anthonispoort w Delft*, 1654, Staatliches Museum, Schwerin

Tabl. 96. Pieter Saenredam, *Wnętrze St. Bavokerk w Haarlemie*, 1628?, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Filadelfia

Tabl. 97. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze imaginacyjnego kościoła gotyckiego z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, 1620, Szépmüvészeti Múzeum, Budapeszt

Tabl. 98. Bartholomeus van Bassen, *Wnętrze Cunerakerk w Rhenen*, 1638, The National Gallery, Londyn

Tabl. 99. Gerard Houckgeest, *Imaginacyjny widok galerii kolumnowej*, 1638, The National Gallery of Scotland, Edinburgh

Tabl. 100. Gerard Houckgeest, *Wnętrze Nieuwe Kerk w Delft z nagrobkiem Wilhelma I Orańskiego*, 1650, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Tabl. 101. Abraham Bloemaert, *Wesele Peleusa i Tetydy*, ok. 1595, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Haga

Tabl. 102. Jan van Bijlert, *Rezydenci przytułku Sint Jobs Gasthuis w Utrechcie*, ok. 1630–1635, Centraal Museum, Utrecht